陈万里陶瓷研究与鉴定

陈万里 著
穆青 选编

【大家研究与鉴定】

主　编　李　季
副主编　娄　玮

魏晋南北朝
越窑　婺州窑　德清窑

唐五代
越窑　邢窑　长沙窑　鲁山窑

宋
汝窑　官窑　哥窑　定窑　钧窑　磁州窑　越窑　耀州窑　吉州窑　当阳峪窑　景德镇窑　潮州窑

元
景德镇窑　龙泉窑　钧窑

明
景德镇窑　德化窑　龙泉窑

清
景德镇窑　德化窑

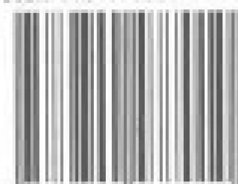




紫禁城出版社
The Forbidden City Publishing House

大家研究与鉴定·陈万里




ISBN 978-7-80047-701-0

9 787800 477010 >

定价：86.00元

【大家研究与鉴定】

陈万里陶瓷研究与鉴定

陈万里 著　穆青 选编





紫禁城出版社

图书在版编目（CIP）数据

陈万里陶瓷研究与鉴定／陈万里著．—北京：紫禁城出版社，2008.9
（大家研究与鉴定）
ISBN 978-7-80047-701-0

Ⅰ.陈… Ⅱ.陈… Ⅲ.古代陶瓷－鉴定－中国－文集 Ⅳ.K876.34-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2008）第073780号

大家研究与鉴定

陈万里陶瓷研究与鉴定

作　　者：陈万里
选　　编：穆　青
责任编辑：万　钧
装帧设计：张志伟
出版发行：紫禁城出版社
　　　　地址：北京市东城区景山前街4号　邮编：100009
　　　　电话：010-85117378　传真：010-65129479
　　　　邮箱：ggzjc@vip.sohu.com
印　　刷：北京方嘉彩色印刷有限责任公司
开　　本：787×1092　1/16
印　　张：18.75
字　　数：363千字
图　　版：410幅
版　　次：2008年12月第1版
　　　　　2008年12月第1次印刷
印　　数：1－4000册
书　　号：ISBN 978-7-80047-701-0
定　　价：86.00元

《大家研究与鉴定》丛书序

李季

对于世界上大多数博物馆来说，私人捐赠都是极为重要的藏品来源。我们会在博物馆看到展品说明牌上标注着捐赠者的姓名，或者以捐赠者命名的展厅，乃至以捐赠者命名的整座博物馆，人们以此来表达对捐赠者的崇高敬意和作为永久的纪念。这已经成为博物馆文化的一种传统，一道风景。

在紫禁城的东六宫中，一座称作景仁宫的宫殿（康熙就出生在这里），被故宫博物院辟为捐赠文物展览专馆。宫内的景仁榜上，镌刻着1939年以来，近600位捐赠者的名字。他们捐赠给故宫博物院的33 000余件文物，大都出类拔萃，其中不乏稀世之宝，成为故宫藏品中值得骄傲的重要组成部分。

这些捐赠者，身份背景各有不同，但是对中华珍贵文化遗产的痴迷热爱是一致的，坊间流传过多少沙里淘金、倾家荡产、天涯追索的寻宝故事，乃至最后倾囊捐献的传奇，其文化价值已附丽于这些珍宝传诸后世。他们中的许多人也在收藏的砥砺磨练中得到不断地提高与升华，鉴识与赏析能力日益精进，终于蔚成大家。他们中间也有许多人，本身就是故宫博物院的工作人员，是故宫博物院培养造就的一代文物大师。他们对故宫，都作出了卓越的贡献，他们与故宫，都有着难解的情缘。

为了使更多的人分享这些收藏大家的乐趣情怀，领略其收藏心得，也为了使这些文物大师的研究成果、鉴赏经验流传后世，裨益业者，故宫博物院特别推出了这套《大家研究与鉴定》丛书。丛书无论是遗作钩沉，还是经典重光，都经精心审校编排，图文并茂。愿读者能据此与诸位大家神交意会，切磋琢磨，传承其经验学识，弘扬其奉献精神。

江山代有才人出，景仁榜尚虚席以待。

目 录

中国青瓷史略

一　什么是青瓷？

瓷器是中国伟大的发明之一。它发展中的一个重要阶段，就是烧成器物的胎质，从不具透明性而达到了半透明性。这是经过了无数人民的智慧和长时期的辛勤操作才获得的。但是，只是烧成一个素面的作品，在器物的表面上只呈现白色的光泽，是不能满足人们的要求的，还必须呈现其他颜色的光泽，于是又发明了色釉，首先发明的就是青釉。

釉是一种硅酸盐，施釉在素地（即成型之胎）上，经过火烧，就成了有釉的光亮面，便于洗拭，不致被尘土或腥秽所染污。在釉药里，要是加上了某种氧化金属，经过火烧以后，就会显现出某种固有的色泽，这就是色釉。例如加了氧化铁的色釉，在氧化火里烧成

黄色，经过还原火就成为青色，这就是青釉。

烧制青釉器，釉药里必须含有一定分量的氧化铁，必须经过还原火。究竟铁的含量需要多少才最恰当？怎样可以掌握还原火？这两种最重要的技术，决不是侥幸获得的，所以青釉器的烧成，是中国瓷器史上一个很大的成就。

由于青釉器的烧成，接着又用氧化铜加入釉药，制成了红色釉；同时，又发明了彩绘，并从釉下彩发展到釉上彩，以至应用其他氧化金属，制成多种多样的色釉，配合烧制。就这样，中国的瓷器在世界上放出了灿烂的光芒，对于世界文化作出了巨大的贡献。

由此可见，青釉器的烧成，对于中国瓷器的发展有极重要的历史意义。至于它在最早时期酝酿、孕育，以至生长、成熟，究竟经过怎样？它在这广大土地上生根结果、滋生蔓延，以及相互间的影响怎样？以往的《陶说》、《景德镇陶录》不足以说明此类问题，因此搜集最近二三十年来出土的文物、发现的窑址、研究的初步成果，并参考多种文献，扼要地作一个综合性的叙述。至于此后出土文物以及古代窑址的继续发现，定能丰富中国青瓷的研究材料，使得中国的青瓷发展史更能充实正确，那是无可置疑的。

二　青瓷烧造的开始及其发展

（一）青釉器物在浙江开始烧造

烧制青釉器物的开始年代，到今天虽不能有一个确切的答案，但是就现有发现的可信材料说，远在战国时期已经有了烧成火度相当高而全面被以淡淡黄绿色的、薄薄的、带有透明性釉药的半瓷质器物。此种器物的造型，有錞于以及编钟等，都是仿照铜器式样烧制的墓葬物。出土的地点在浙江绍兴乡间旧埠。约莫在抗战前10年间，出土的物品着实不少[1]。

早在1923年的时候，北京历史博物馆发掘河南信阳的汉冢，有永元十一年（公元99年）的墓砖，出土品中有器地带淡灰色、表面现透明性淡绿色的半瓷质器物，计大小四耳壶、洗、碗、杯等共6件[2]。1935年，在杭州宝俶塔后山，工人取土填路时，发现有“永康二年曹氏造作”的墓砖，同时出土了一件有飞鸟的楼阁器物，通体有釉，作浅浅的淡绿色，还微微带一点黄，釉薄而透明，黏着甚固而不剥落，胎坚致，叩之作声甚清越。这是东汉时代的原始青瓷（著者旧藏器，现藏故宫博物院，陈列于历代艺术综合陈列室）。后于永康时期不久，又有“中平六年五月十二日尚方作陶容一升八两”的一件仿铜器的匜，也是全面有釉药的[3]。

1935年以后，在浙江绍兴又发现了不少墓葬，墓砖上有黄龙、赤乌、永安、甘露、宝





图一/吴"永安三年"铭青釉谷仓

鼎、凤凰、天册、天纪等三国孙吴时代的年号。同时出土的青釉器物也很多，其中最主要的一件是通体青釉的谷仓（随葬物之一种），高达47厘米，器身贴着许多人物、飞鸟、楼阁等雕刻品，每间仓屋的门口及瓶口都有犬守卫，还有刻划的鱼龙，至于器肩部的人像，各执不同的乐器，仓的一侧竖立了一块碑（图一）。

永安三年是260年，永安为吴主休的年号。从这一块小小碑记上的记载可以肯定这件器物的确实时代。这件器物全身青釉的釉色已显现较深的绿色，施釉亦厚，离开了早期釉薄而作淡绿带黄的阶段，证明在烧造的技巧上铁的还原已向前迈进了一大步，在中国陶瓷



图二/吴"赤乌十四年"铭青釉虎子

发展史上已走到一个极重要的历史时期[4]。

1954年又于南京光华门外赵士冈墓葬内发现三国时代孙吴越窑的虎子（图二）。通体淡青色釉。器物椭圆形，两端略平，腰部微敛，提梁是立体虎形，腹部有四足。器腹的一侧，在釉下刻划纪年铭文"赤乌十四年会稽上虞□□宜作"（赤乌是孙权的年号，赤乌十四年即251年），另一侧刻划有"制宜"二字。这是一件比永安三年青釉谷仓还要早9年的越器。

自从司马氏统一了南北以后，由于三国孙吴时代的青釉器物已经有了重要的成就，所以在两晋及南朝的时期里（280～589年），青釉器物有大量的生产（图三、图四）。这从有确属年代可证的墓葬里（这种墓葬的墓砖上，有两晋和南朝的年号，有两晋年号的如永康、元康、太康、永嘉、建兴、大兴、永昌、咸和、咸康、建元、永和、升平、太和、宁康、太元等，有南朝年号的如元嘉、天监、大同等）所发现的大批明器（图五），可以得到证实，并可以充分明了这时期青釉器物的向前发展的迹象。由于南朝时期青釉器物的大量生产，这就为后来隋唐两个时期青釉器物向前突飞猛进打下了基础。

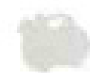
此种青釉器物的种类极多，有谷仓或粮食坛（图六），上部似有盖（粘住不能取



图三/西晋青釉四系鸟钮盖缸



图四/西晋青釉簋





图五/东晋青釉点褐彩牛形灯（东晋升平三年）



图六/西晋青釉谷仓（西晋太康八年）



图七/西晋青釉双系盘口壶（西晋永兴二年）

下），凸雕的人物、鸟兽、亭台等形式不一，有较简单的，有极复杂的，器的腹部亦多粘附人物、鸟兽之形，凸雕件肩部附有碑记的最少。有细颈盘口大腹壶（图七），这种壶有双耳、四耳或六耳之别，还有装饰着兽环的像铜器样的罍，亦有两耳或四耳之别，最大的腹部直径可达尺余。洗的种类极繁，大小不一，口部边缘下往往有粗细线交织着的细花纹，也有三面浮雕兽环的（图八）。灯的样式有作人形或熊形的直柱，有的圆盘之下有三熊足。还有普通所称的天鸡壶，壶嘴作鸡形；壶柄颇高，有作龙头的（图九），盘口，肩部有方形或半环形的双耳，口部及鸡冠等处往往有褐色斑点（图一〇）。天鸡壶有两个头



图八/西晋青釉洗（西晋太康八年）





图九/南朝青釉龙柄鸡首壶（南朝宋元嘉二十三年）



图一〇/东晋青釉点褐彩鸡首壶（东晋永和七年）



图一一/东晋青釉羊首壶

的，也有不作鸡形而为羊头的（图一一），但却很少见。此外有九格盘、羽觞（俗称人面洗）、砚盘、水丞（蛙形的，俗称虾蟆水盂，另有虾蟆壶，比较少见）、鬼灶（图一二，因系殉葬物，故名）、猪栏、鸡圈（图一三）、兽盘（盘中卧兽，如虎、豹之类）、多孔罐（有两耳，不悉其用途）等，造型方面可以说是非常复杂。此外还有一种制成兽类



图一二/西晋青釉灶（西晋永嘉七年）



图一三/西晋青釉鸡笼（西晋永嘉七年）

（辟邪）的（图一四），形状如南朝宋、齐、梁、陈陵墓上的石兽[5]，1954年冬在广州市西北郊桂花冈清理墓葬时发现此种辟邪是在一块端石砚的一侧，另一侧是一段已经腐坏了的墨，因而怀疑它也是作水注用的[6]。辟邪以外还有陶羊，形态不一，但是羊身上有小管可作水注用的却非常少（此器发现于西晋太康墓中，有太康五年七月及梁国何当作砖等墓砖）。最特别的是一个胡人戴着折边高帽，骑在麒麟兽上，人身及兽身上均有珍珠一样的



图一四/西晋青釉狮形烛台（西晋永康九年）



图一五/西晋青釉骑兽器

小圆圈的刻划花纹，这是一件仅见的骑兽人明器（图一五，现藏故宫博物院）。因此这一时期的青釉器，不只是青釉的烧造有了相当高度的发展，而在明器的造型上，有如此多种多样的制作，也是极重要的历史材料。



图一六/东晋青釉点彩双系盘口壶（东晋宁康三年）

除一般明器以外，有满身施以褐色斑点的盘口壶（图一六），此种制作，为以后宋代龙泉窑所模仿，成为青釉器上一种极重要的装饰。还有施釉的佛造像，其造型颇似后来北朝时代云岗及龙门的石雕，最为少见。

此种青釉器的烧造地点已经肯定下来的，有绍兴的九岩窑[7]、王家溇窑[8]、禹王庙前窑[9]、古窑庵窑[10]、萧山的上董窑[11]、湖州的摇铃山窑[12]、永嘉的西山窑等。而当时大量烧造的地点是绍兴、萧山，其次是永嘉。关于传说中的富阳窑，遗址尚未发现，而1935年、1936年间在富阳附近出土的物品，一时颇多。它的式样有有盖圆盒及炉洗之类，器的内部及底部独多旋纹，平底，釉色的青极薄，以微微一点青而带黄色的为多。它的时期可能是在西汉，这是很少人注意到的在浙江所烧造的极早期的青釉器之一。

（二）唐代越器的盛行以及其他地区的青釉器

李唐一代的工艺美术有它伟大的成就，即以陶瓷说，它是继承魏晋南北朝的制作技巧向前发展的。当时有所谓邢、越二窑，它的产品曾风靡全国。邢窑的白釉器，此处不予讨论，现在谈越窑的青釉器（图一七、图一八）。




图一七/唐越窑玉璧底碗




图一八/唐越窑葵口盘

首先，我把唐代文人对于越器的歌咏文字简略地列表如次（表一）：

表一　唐代越瓷文献表

人　名	提到越器的词句	大概时期
顾　况	“越泥似玉之瓯”（《茶赋》）	肃宗至德进士，约在757年前后
陆　羽	《茶经》中提到越器	肃宗上元间，约在761年前后
孟　郊	“越瓯荷叶空”	德宗贞元进士，约在785年前后
施肩吾	“越碗初盛蜀茗新”	宪宗元和进士，约在806年前后

许　浑	“越瓯秋水澄”	文宗太和进士，约在827年前后
皮日休	“邢客与越人，皆能造瓷器”	懿宗咸通间，约在861年前后
郑　谷	“茶新换越瓯”	僖宗光启进士，约在886年前后
徐　寅	有《贡余秘色茶盏》诗	昭宗乾宁进士至五代初，约在894年前后
韩　偓	“越瓯犀液发茶香”	昭宗龙纪进士至五代初，约在894年前后
陆龟蒙	“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来。”	昭宗光化间，约在899年前后



唐代文人歌咏越器的文字很多，这是与当时盛行的喝茶风气分不开的。最明显的要推竟陵人陆羽所著《茶经》里一些话。他对于邢、越二窑的评价很详细，他说：

> 碗，越州上，鼎州次，婺州次，寿州次，岳州洪州次。或者以邢州处越州上，殊为不然。邢磁类银，越磁类玉，邢不如越一也。邢磁类雪，越磁类冰，邢不如越二也。邢磁白而茶色丹，越磁青而茶色绿，邢不如越三也。……越州磁、岳州磁皆青，青则益茶，茶作白红之色。邢州磁白，茶色红，寿州磁黄，茶色紫，洪州磁褐，茶色黑，悉不宜茶。

从这里的记载看来，越器之被重视是在中唐以后，但是根据王仁裕著《开元天宝遗事》里说：“内库有青瓷酒杯，纹如乱丝，其薄如纸，以酒注之，温温然有气相次如沸汤，名自暖杯。”那末唐玄宗的开元天宝时候（713－755年）宫中已用青瓷，不过没有明白说出是越器。及至晚唐，徐寅在“贡余秘色茶盏”诗中很明白地说是秘色器了（官窑所烧造进贡的越器）。

越器除了用以注酒喝茶以外，还有用以调音的，如段安节《乐府杂录》上所说的唐大中初有调音律官郭道源“善击瓯，率以邢瓯、越瓯共十二只，旋加减水于其中，以箸击之，其音妙于方响”。可见当时越器的胎极坚而较薄，因此叩之发音才能清悦。但是自中唐以迄晚唐最盛行的越器，究竟是怎样一个面目，不只是没有传世收藏的实物可证，就是求之自宋至清代的著作中，亦找不到越器实物的记载，因而有“李唐越器人间无”之叹。最近二三十年来，由于几次重要器物的出土，才证明了唐代越器的制作。

第一个发现是有唐长庆三年（823年）年号的一块墓志铭，1934年出土于浙江慈溪县

鹤鸣场附近的山中（距离余姚上林湖约10里）。原件全面作淡橄榄色青釉，略带灰色而有气泡。铭文在釉下，刻阴文，首行是“唐故彭城钱府君姚夫人墓志并序”，文中叙述姚夫人死于长庆二年，三年八月葬于上林东皋山之冈。这块墓志虽有施青釉，但较粗劣。

第二个发现是1936年在绍兴古城发现了一个唐户部侍郎北海王府君夫人的墓，墓中有一块墓志砖，砖上有唐元和五年（810年）年号。墓中出土的青釉器有短嘴长柄壶两件，盘二，一素，一有花纹；圆盒小水丞，撇口花插（疑是唾壶之一种）各一（著者旧藏器，现均藏于故宫博物院）。著者在《唐代越器专集引言》[13]里曾说：

> 壶的式样，在古朴拙素里面，显出一种玲珑优秀的作风，就是小小的一个嘴，也要制成多角的形式，有此装点，壶的全部就显得不平凡了。弯柄固然也是唐代瓷器显著的风格，然而不觉得粗笨，反而细劲得有力量（图一九）。盘的花纹已由简单的图案而渐趋于繁复，这真是过渡到绚烂时代——五代的一个重要的前期。盘口上起一点凹点，以及盘背面有几条陷痕，这分明代表唐代的一种风尚。水池虽则是小品，而四角起四条凸起的脚，式样新颖。花插由铜器嬗变下来，撇口的制作，极优美而不涉于纤巧。再说到釉，晶莹润澈四字，可以概括之。薄的地方，已经坚结黏着，不易剥蚀。我们看到永康、太康圹里的实物，同时看看五代时候精美的作品，就晓得在这时期形成了一架桥梁的过渡产物，那就是现在元和圹里所见到的物品。惟其有了元和五





图一九／唐越窑执壶



图二〇／唐越窑褐彩连座熏炉（唐天复元年）



年的这一块砖，才证实这形成一架桥梁的过渡产物的庐山真面目。

第三个发现是1937年在上海市场上发现一个残壶，上有“会昌七年改为大中元年三月十四日清明故记之耳”三行文字，是在釉里的，并有划花。同时在杭州发现一个小碗，碗心划花跟瓷片完全是一个作风，可以确定为同一时期的装作。所划花纹虽极简单，可是开辟了后五代越器繁复花纹的途径。

由于以上这些材料的发现，才肯定了李唐一代越器的釉色、花纹及其造型等，因而可以判断尚在人间而以往未能鉴别的好些器物。此种可以代表唐代釉色、花纹及其造型的越器本身，就陶瓷发展史讲，确已到了成熟时期（图二〇）；也就是说，从这样一个基础上，才能达到宋代青釉器的完成阶段。所以这一形成桥梁的过渡产物，是极其重要的（图二一）。



图二一/唐越窑墓志罐（唐会昌二年）

唐代越器，除了为民间一般需要烧造外，曾经置官监窑，烧造一种为统治者所应用（所谓进御）的物品，这是最早的御窑厂。而此种御窑厂所出产的物品，就不单称越窑，另外给它一个名称叫做秘色，或是秘色越器。当时越器不只生产的量多，而且成品精美，胜过当时各处所烧制的作品。

因为它的生产量多，此种青瓷器除了供给国内需要以外，还随着中外交通的发展，向东传播到日本，往南经海路远达埃及，现在海外发现此种器物的碎片有以下几处。

埃及京城开罗南郊福斯塔特城（Fostat）遗址。福斯塔特城在公元 9 世纪的时候非常繁盛，到13世纪初叶，成为废墟。30年前有好些人在这废墟上发掘，得到很多碎瓷片，其中就有越器的碎片。此种越器在公元 9 世纪，即在晚唐时候到埃及，正是该城繁盛的时期。当时我国海外交通极为频繁，广东是对外输出的重要港口，用我国出产的瓷器等物，从广东出口，换来海外的香药珍宝。交通路线是从广东出发，到了波斯湾，再由那里转往

埃及。越器自然也经过这样一条交通线而到了埃及。

波斯沙麻拉（Samarra）遗址。1910年及1913年间，曾在这里发掘两次，发现了越器的碎片。该地于838年（唐文宗开成三年）建成都市，仅仅数十年，就于883年（唐僖宗中和三年）成为废墟。越器曾在当时到过波斯各地方，自然也到过沙麻拉。沙麻拉遗址中所发现的碎片，据多数研究者报告，是与余姚上林湖所发现的完全相同。

印度勃拉·米纳巴特（Broh minabad）遗址。传说公元7世纪时（隋及初唐）勃拉·米纳巴特是一大都市，1020年时（宋真宗天禧四年）由于地震而成废墟。19世纪中有人发掘过，得到陶瓷片很多。后经英国哈布森氏鉴定，属于我国的陶瓷片有四片，其中就有一片是越器的青釉，并且是唐代的式样。另外两片是邢窑的白釉，一片是宋代的酱黄釉。如能把许多碎片加以详细分析，青釉恐怕不止这一点[14]。

此外在日本法隆寺以及其他地方先后发现的青釉器而被鉴定为唐代越器的有相当数量，此处不再赘述。

唐代所烧的青釉器，除了越器以外，还有哪些呢？根据陆羽《茶经》所列举的有鼎州、婺州、岳州、寿州、洪州各地。最近岳州窑遗址被发现了[15]，该遗址是在邻近岳阳的湘阴县15区所属的铁罐嘴窑头山一带。它的碎片，跟长沙市郊黄泥坑清理的有唐文宗太和六年王清葛志铭的墓葬中半瓷质器物完全相同，而与近20年来经常在长沙唐墓中所发现的带黄带青（俗称蟹壳青）的器物一致。它的造型极多，就是壶罐盘碗之类亦属大小不一，但是它的釉色及制作都远不及越器，所以陆羽把它排在第四位。

鼎州的窑址究竟在哪里，还没有人发现。同时鼎州出产的器物是怎样的，今天也还没有人能肯定，所以只好存疑待考。当时的婺州所属就是后来金华附近各县，在抗战前后曾于永康县乡间及金华拆城墙时，发现满身印有钱纹的大坛，殆为早期婺州窑所出产。后在浙赣铁路离古方车站（金华之西）约8里地方，找到了窑址，有青釉的碎片，胎厚而制作颇粗，是唐代作品[16]，是否就是《茶经》上提到的婺州窑所出产，还不能完全肯定。寿州窑也未发现窑址，至于洪州窑，有人说唐代的窑址是在南昌南郊外，但也不能证实。

除了《茶经》所提及的各处以外，经过最近几年来调查，证明唐代烧造青釉器的地点是：

江西景德镇。离镇约20里，在湘湖与湖田间地名石虎湾的公路上，发现唐代烧造的青釉器碎片较多。胎土灰色，胎骨一般较厚，薄的较少，盘底有釉，色泽极似长沙出土的东西。青釉带黄，青的程度已接近越窑的艾色（即橄榄色）。施釉薄，有极细纹片。浅碗外面有凹痕，一切制作显然是唐代的风格[17]。后于湖田镇南入山约两三里处，地名胜梅亭（俗称杨梅岭）的山坡，1954年秋又发现当年烧造时成叠破碎的窑底货，都是青釉器，色

釉跟石虎湾的相仿佛[18]。由于前后在两处地方发现唐代的青釉器碎片，证实了当年的景德镇也是烧造青釉器的。

江西永和镇。永和镇属江西吉安县，就是向来被人称为宋代重要窑场之一的吉州窑所在地。以往文献如唐氏《文房肆考》、《景德镇陶录》等书说吉州窑所烧的体厚质重，作米色或粉青色，有碎纹，因此称为碎器窑，亦称假哥窑。

往年有人曾经发现过刻划飞凤的碎片一块，釉色较越窑为淡，毫无疑问，这是唐代的作品，因此断定吉州窑开始烧造的时期是在唐代。著者最近去调查时，在离永和镇北不远赣江河滩上发现素地青釉碎片不少，青色颇深，毛边，跟仿定（仿造定器）的烧法相同。

此外在广东方面所烧造的青釉器，最近一二年来也发现有好几处，将在别一节内叙述。

（三）五代钱氏的越窑

1．钱氏越窑

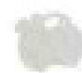
五代的吴越，从钱镠至钱俶短短的八十多年中（893－987年）经历了五代纷乱的局面。钱氏割据一方，表面上还是很恭顺的奉着逐鹿中原者们的正朔，因而常有贡物送去。从许多文献的记载看来，在钱氏几代的贡物中，有许多是在钱氏统治下的越州窑烧造出来的越器（图二二、图二三）。钱氏利用了唐代烧造技术已经成熟的御窑厂，烧造进贡物品，进贡物品中很多镶着金银边，而进贡的数量一次可以达到14万件，真是惊人的数字！



图二二/五代越窑委角方盘（五代天福四年）



图二三/五代越窑盘（五代天福四年）



对于钱氏的贡瓷情形，现举例如下：

宝大元年……王遣使钱询贡唐方物……秘色瓷器……[19]

清泰二年……王贡唐……金棱秘色瓷器二百事[20]

天福七年……十一月，王遣使贡晋……秘色瓷器……[21]

开宝二年秋八月，……王贡秘色瓷器于宋[22]。

开宝六年二月十二日……钱惟浚进……金棱秘色瓷器百五十事[23]。

开宝九年六月四日，明州节度使惟治进……瓷器万一千事[24]。

太平兴国三年三月，来朝，俶贡进……越器五万事……金扣越器百五十事[25]。

太平兴国三年四月二日，俶进……瓷器五万事……金扣瓷器百五十事[26]。

太平兴国七年秋八月二十三日……王遣世子惟浚贡上……金银陶器五百事[27]。

太平兴国……八年……秋八月，王遣世子惟浚贡宋帝……金银陶器五百事[28]。

(年代不明）忠懿王入贡……金银饰陶器一十四万事[29]。

(年代不明）惟治私献扣金瓷器万事[30]。

由于需要如此的大量贡物，就需要大量的生产。从我们最近发现余姚上林湖许许多多的碎片看来，可以想见当年上林湖周围瓷窑之多，这些瓷窑完全是为供应钱氏的巨额需要而设的。

同时，此种越器，钱氏是禁止人民使用的。在钱俶的时候，他每次遣使进贡之前，必须先把贡物一一罗列于庭，焚香再拜，表示他的恭谨。他是这样来博得主人的欢心，希望延长他的小朝廷的生命，因而禁止人民使用此种越器。这也就是表示此种器物非常尊贵，只有他的主子才能使用。

当时的越器，由于我们祖先在唐代烧制陶瓷的技术基础上发挥了无穷尽的智慧，因而它的色釉、纹样种种方面都有巨大的进展（图二四）。



图二四/五代越窑瓜形盖罐（五代天福四年）

就色釉说，从以往青中微微闪黄的一种不成熟的还原色调，进步到了一泓清漪的春水般的湖绿色，色泽很薄而非常匀净，比之晋唐时期的青釉有较大的进步，为后来宋代的青瓷打下了基础。

就纹样说，唐代的纹样草率而简单，而五代时期越器的纹样却有多种多样，著者曾在《越器图录》序言中说过：

> 图案花纹之复杂，就中国瓷器发展史上说，我可以断定是一种空前的制作。你看，有了相对的蝴蝶、鹦鹉、凤凰，就有花间舒翼的小鸟、云中飞翔的白鹤。有了从写实的经验所得到的可以画着委婉的泥鳅或是一幅鱼乐图来点缀一个小碗，就有凭藉想像画一条在海水中翻腾着的神龙，布满一件盘洗。有的是在四周围以荷叶，荷花四朵，含苞欲放，中有一翠鸟，作飞鸣势，确是一幅绝妙的装饰图案画。有的是秋葵海棠，刻划各尽其致。有的是蝶恋花的小品，虽则是寥寥的一点玩意儿，却会使你沉醉于一种诗情画意的境界，感到十二分的满足。有的在盘底里面画着汹涌的江涛，象征钱塘江的天堑，是何等的雄伟阔大；有的是在一个小小的盒盖上画满了牡丹花，一方面充分显露出一个富丽堂皇的图案以怎样圆熟的技巧来完成这个使命，而另一方面也就反映出吾们祖先具有这样伟大的胸襟，深厚的魄力，造就成功一种雍容华贵的作品。此外在破碎的瓶碗上，可以见到写意的人物画。本来吾人对于古代的绘画，即使著名的如顾恺之、吴道子等人的画，也只仅能凭一点文字的记载来想像，来揣测，来悬拟，而从敦煌千佛洞以及新疆所出土之壁画及绢画发现以后，才得以认识古代绘画的真面目。现在越器上虽则是几片残缺的画面，但已经足够证实有唐末叶、五代以迄北宋初期这一个时代里的作风……



越器上的纹样实在是异常丰富多彩的，要是能在上林湖方面出土越器及碎片中尽量搜集的话，真可以编辑一本材料丰富的图案书集。

最后还可以说说越器的造型以及它的装饰，例如鸽形的有盖盒，就是一件最为特殊的作品。还有在盖上浮雕的狮与凤、镂空的花与草，以及画着人物的一个局部，是瓷器上最早时期的雕瓷、镂空和开光。

以上这些都是五代越器的卓越成就。

在多次贡物中还有所谓秘色器的。秘色瓷产生于唐代，上面已经谈到过，钱氏利用唐代已经烧造过此种秘色瓷器的窑厂，来烧造用以贡唐、贡晋、贡宋的瓷器，所以因袭秘色这一旧名称。钱氏烧造秘色瓷时，由于在制作技巧方面已经积累了相当丰富的经验。因此

这种秘色瓷比之一般的越器要来得格外清亮。也可以说，秘色名称虽不始于钱氏，而钱氏烧造的，其精美却有过之[31]。

除了此种用以朝贡不准人民应用的越器以外，就现在上林湖所见的碎片说，有好些地区的作品比较粗糙，色釉有暗的，有淡的，有纹样的器皿也相当简单。可是从这些遗物本身来看，却显得朴素而大方，这是当时一般人民所应用的东西[32]。

2．柴窑

在五代时期，还有一种关于柴窑的说法，这在明代的记载里是常见的，据说当时有人问周世宗关于瓷器色釉的要求，周世宗说他所需要的是“雨过天青云破处，这般颜色作将来”。这是一种很美丽的色釉，“雨过天青”四个字，可以代表一种青釉的特点。

柴窑作品，除了美丽的色釉以外，还有它特殊的地方，那就是明代记载里所谓“青如天，明如镜，薄如纸，声如磬”了。“青如天”是说它的色釉，“明如镜”是说色釉的光亮，“薄如纸”是说胎骨薄到像纸一般的程度（仿佛后来瓷器上所说的脱胎或半脱胎），“声如磬”是说胎骨坚实细密，叩之能发声如磬。柴窑的作品，要是真能具备这些特点，该是一种很理想的作品了。可惜到今天还没有发现它的实物。

它的烧造地点，一般书上都说在河南郑州，可是到今天还没有发现烧窑的遗址。碎片呢，在明代的记载里，又说成“柴窑片瓦值千金”那样的名贵。因此柴窑的作品究竟是怎样的，成了一个尚未能解决的谜！

关于柴窑名称的由来，因为周世宗姓柴，又因为这窑是烧制“雨过天青”器的御窑，所以称为柴窑。这个说法，有人表示怀疑，并不是说统治阶级的姓可贵，不允许以此姓名窑，而是说在实际上这是一种史无前例的杜撰。因为周世宗在位的时间仅有五年（954～959年），这五年正是群雄割据、逐鹿中原的混乱时期，在郑州创建御窑是大成问题的。

另外一种关于柴窑的看法，是《余姚县志》转引《谈荟》里的话，说是“吴越时的越窑愈精，谓之秘色，亦即所谓柴窑，或云柴世宗时始进御”云云，这是一种值得注意的说法。本来吴越钱氏之于柴周，也有过朝贡的关系。《十国春秋》里曾记载钱俶于显德五年四月七日以及八月十一日两次贡周，例以钱氏贡唐、贡晋都有秘色瓷器在内，自然在这两次贡周的物品里面，也定有秘色瓷器。在那时候，周世宗很可能命钱氏烧造雨过天青的颜色。同时我们知道在唐代的造瓷，很显然有青瓷与白瓷两种，邢瓷之白，虽为天下无贵贱通行之物[33]，而越瓷自唐而五代，可以说是更盛极一时的，越窑曾烧造过进贡李唐的秘色瓷器，也烧造过钱氏沿袭唐制而进贡于唐于晋的秘色瓷器。那末所谓柴窑的“雨过天青”，是在钱氏称霸东南时，在越州所烧造的一种看法，显然是很可能的。

总之，所谓“青如天、明如镜、薄如纸、声如磬”的柴窑作品，其实物真相如何，烧造地点究在何处，尚需作进一步的研究。至于图籍上有时所称道的几件柴窑的作品，都是不足为据的[34]。

3．钱氏最后一批贡宋瓷

五代钱氏最后一批贡宋的作品，是在宋太宗太平兴国三年（978年），也就是钱氏降宋的那一年。现在上林湖越窑遗址可以找到有“太平戊寅”四字划款的越窑的碎片（图二五），就是这一年烧造的物品。上林湖的窑，原来是钱氏所烧以贡北方统治者应用的，自从钱俶降宋以后，上林湖还曾继续烧造过统治者所用的物品。在宋周密《志雅堂杂抄》里有这样的记载：“太平兴国七年岁次壬午六月望日，殿前承旨监越州瓷器赵仁济。”而《宋会要·食货》第六“诸郡进贡”条下也有“熙宁元年十二月尚书户部上诸道贡物……越州……秘色瓷器五十事”等记载（查1936年北平图书馆影印《宋会要辑稿·食货六》未见此条，疑作者笔误。编者注），可见宋代自太平兴国七年（982年）至熙宁元年（1068年）的近百年间还是继续烧造统治者所用的物品的。其次在越器的碎片里发现过一件划有淳化年款的残碗，因此《余姚县志》里提到“宋时置官监窑焉”（根据《嘉靖志》）一句话是可信的。不过该志最后说到“寻废”二字，究竟废在什么时候，就现在窑址所发现的碎片来看，为时还是很早的，一定在熙宁以后。瓷器停烧了，就烧些沙罐瓦萼之类。上林湖一带，在千余年前曾经盛极一时，是一个为中国青瓷奠定基础的重要的窑地，到今天“千峰翠色”依然，只有几处零落的砖瓦窑以及唐宋时代遗留下来的一大堆一大堆的碎片而已。



图二五/宋“太平戊寅”款标本（越窑遗址出土）

（四）南方的龙泉窑

1．早期龙泉窑

龙泉青瓷闻名于世界，它在中国陶瓷史上的地位，是很重要的。龙泉在浙江的西南隅，以往龙泉的交通，全靠一条瓯江。由龙泉往下游去，经过丽水、青田就到温州。上水因为滩多，船行时间较长，说不定就要个把月。现在交通方便了，从金华去有公路，经过永康、缙云、丽水、云和，一天就可到达龙泉。

龙泉往西是与福建的浦成相接，西南又与福建的松溪紧邻，南有庆元为浙江省最西南的一个地区。在这样一个偏僻的山乡里，却有烧造了全国极负盛名的青瓷的窑场；同时在极早时代，它的出品，就大量地运到外国去了。

可是在我国的文献里面系统记载龙泉窑情况的很不够，如《处州府志》、《龙泉县志》、《遵生八笺》、《陶说》、《景德镇陶录》等书记载的都是一些陈陈相因的说法，只有《菽园杂记》（著者陆容，江苏太仓人，成化三年进士）所谈的要算是难能可贵了（以后还要引到）。

由于以往记载的忽略，所以对于龙泉窑开始烧造瓷器的时代一向是很模糊的。最近二三十年来经过人们多次的实地调查，并从各种图录所编印出来的实物照片研究，对于龙泉窑的历史比以前清楚了许多。即如数十年来在龙泉墓葬中所常常发现的多嘴壶（图二六），又称五孔壶，壶身上有素地的，有作荷叶瓣形的，亦有作几层叠置的造型的。刻划花纹的壶盖上，有作绳形的环，以便提揭；有的站立着一只飞鸟，其他式样亦颇多。亦有并无多嘴的盖壶（图二七、图二八），往往颈部稍长，腹部较宽，器身上有花纹，都是平底。此种多孔壶的器身，就是在两晋及南朝时期墓葬中发现的所谓五壶坛，那是在一个坛形器物的上部有五个小罐，中间的稍稍突出，其余的四个环置在四面。龙泉的多孔壶，就从此种制作转变出来。比较少见的就是俗称的龙虎瓶，其实还应称做壶，那是成对的器物，在一个壶的颈部有一条龙，在另一个壶上有一只虎，因此叫作龙虎瓶。此种壶的色釉，青的程度极不一致，其中也有通体作粉青色的，但极少见，往往以青色中带黄或闪灰或微褐色的居多，也有作炒米黄色的。近来外人著作中，有鉴定为越器的，其实是龙泉的早期作品，可以简称为早期龙泉。

除了此种比较大型的盖壶以外，还有一种高约六七寸的盖壶，器身全作莲花瓣形，壶盖仿佛是莲花的叶，施釉极匀，近艾色，通体一律。还有一种盘口细颈长身瓶，瓶身刻划着莲花瓣两层，另有似葵花式的花纹，施釉、胎骨均较薄（图二九）。这都是早期龙泉的标准作品。壶瓶之外有平底盘及卷边的高足小盘，器心都有简单的刻划花纹，这些墓葬中

所出的物品，都是早期龙泉的作品。

此种早期龙泉作品渊源于越器。龙泉开始烧造的时期，大约在五代以后，越窑衰落了，龙泉就代之而起。现存的早期龙泉壶，有“天下太平元丰三年闰九月”等题记的双耳有盖壶以及同年的多嘴瓶（元丰三年是1080年，是北宋晚期），这是最可宝贵的历史材料。





图二六/北宋龙泉窑刻花五孔盖瓶



图二七/北宋龙泉窑刻花五叶盖瓶



图二八/北宋龙泉窑刻花盖瓶





图二九/北宋龙泉窑刻花盘口盖瓶

2．南宋龙泉窑

南宋的龙泉窑，在中国陶瓷史上是一个光辉的时期，也是南方青瓷最重要的时期。它的窑址，《处州府志》及《龙泉县志》都说在琉田，《菽园杂记》称为刘田，那里有琉华山，在龙泉县西南85里，西距小梅镇15里。地有小梅溪，是瓯江上游的一个支流。

记载上提起当时烧青器的章姓二人，《龙泉县志》卷一“舆地古迹”条说：

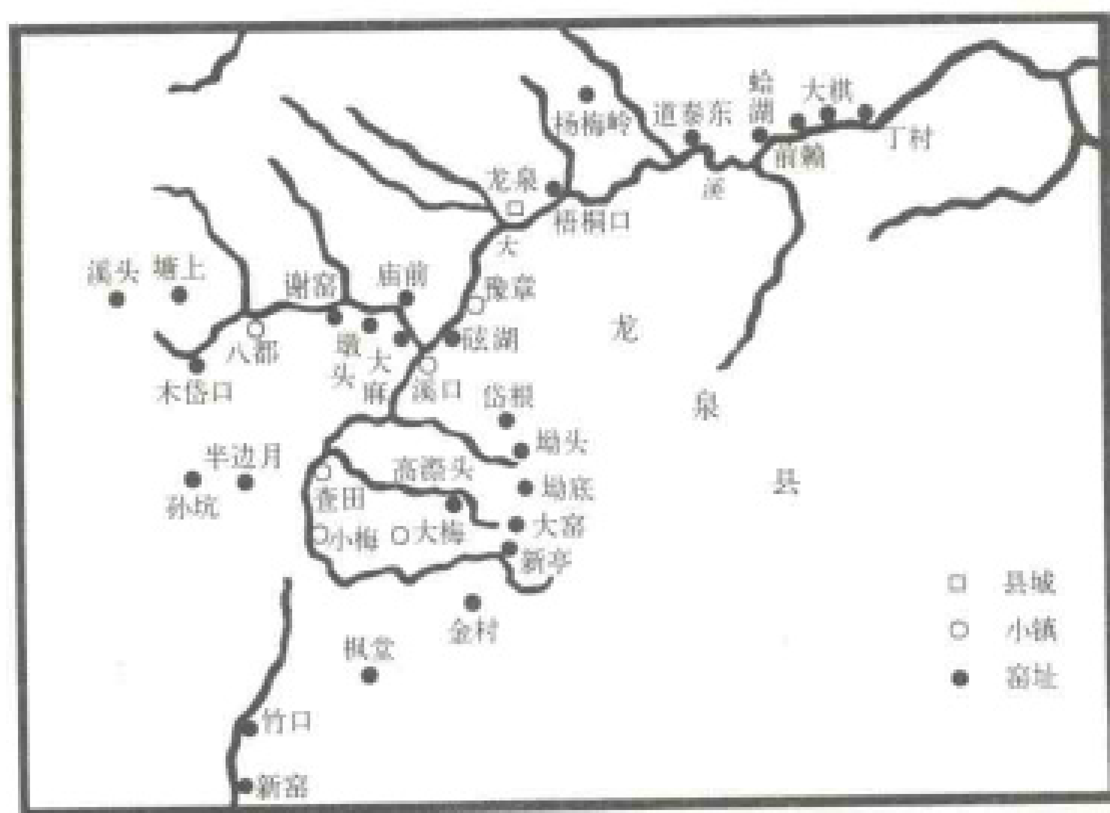
生二章青器：章姓，生二名，不知何时人，曾主琉田窑。……世人称其兄之器曰

哥哥窑，其弟之器曰生二章。（《陶说》等书所记约略相同，不再引证）

窑址除琉田以外，只有《菽园杂记》提到其他的地方。《菽园杂记》一书说及当时的制作方法，这在以往文献里是很少的。它的记载是：

青瓷，初出于刘田，去县六十里，次则有金村窑，与刘田相去五里余。外则白雁、梧桐、安仁、安福、绿绕等处皆有之。然泥油精细，模范端巧，俱不如刘田，泥则取于窑之近地，其他处皆不及。油则取诸山中，蓄木叶烧炼成灰，并白石末澄取细者，合而为油。大率取泥贵细，合油贵精。匠作先以钧运成器，或模范成形，俟泥干则蘸油涂饰，用泥筒盛之，置诸窑内，端正排定，以柴条日夜烧变，候火色红焰，无烟，即以泥封闭火门，火气绝而后启。凡绿豆色莹净无瑕者为上，生菜色者次之。然上等价高，皆转货他处，县官未尝见也。

根据著者多次实地调查[35]，窑址之分布如下（图三〇、表二）：



图三〇／龙泉古代窑址分布略图

依照《浙江通志》等书记载，仅龙泉县东乡的白雁、安仁、安福、绿绕、大安垟、因溪垟、官田、俞溪、大浪坑等处未经调查。因此一般所谓龙泉窑或是处州窑的名称，只是限于章生一、生二、章龙泉，以及明代移到处州的窑等，一方面对于龙泉窑的范围的看法太狭窄了，其次明代窑移处州（以前的所谓处州，是指处州府治，即现在的丽水）一节，完全与事实不符（详细说明见后）。

表二　龙泉古代窑址分布表

时　代	窑　　地	方　　位
宋至明	大窑	龙泉南乡，离县城85里
	岱根	在大窑之北
	坳底	离大窑极近，此处发现黑胎碎片
	坳头	坳底稍北
	新亭	大窑西南
	金村	新亭之南，尚有现代土窑
宋	高漈头	大窑西北
	大麻	离龙泉县60里，在溪口之西、查田镇北10里
	庙前	大麻之西
	墩头	庙前之西，此处发现黑胎碎片
	木岱口	龙泉西乡，离龙泉县45里
	八都厚朴地	龙泉西乡，离龙泉县30里
元至明	枫堂	庆元北乡，在金村之南，竹口镇东北 3 里
	竹口	庆元北乡，离县城40里，北距龙泉小梅镇35里
	新窑	庆元北乡，离县城45里
明	硋湖	龙泉南乡，溪口北15里
	幕窑	龙泉东乡，在梧桐口，离县城15里
	杨梅岭	在梧桐口东北
	道泰东	在杨梅岭东南，即在道泰镇外
	蛤湖、前赖、大棋、丁村	以上 4 处，由道泰往东，均在公路上
	宝定	大港头对溪，东距丽水县城60里
	瓷窑	丽水县南门外，过溪公路边

时 代	窑 地	方 位
明至清	八都	龙泉西乡
清以后	塘上、溪头、大滩、谢窑	以上 4 处，均在龙泉西乡
	孙坑	龙泉西乡，离县城60里，在查田镇西南15里
	半边月	龙泉西乡，在八都东南，离县城60里

文献上亦有约略的记载，归纳起来就是：

宋代

章生一所主之窑，其器皆浅白断文，号百圾碎，亦冠绝当世，今人家藏者尤为难得[36]。

官、哥窑器皿——官窑品格，大率与哥窑相似，色取粉青为上，淡白次之，油灰色，色之下也。纹取冰裂、鳝血为上，梅纹片墨纹次之，细碎纹，纹之下也[37]。

哥哥窑——色青浓淡不一，亦有铁足紫口色好者，类董窑，今亦少有[38]。

兄弟各主一窑，而生一所制为佳，故以哥窑别之。哥窑多断纹，今温处珍之[39]。

哥窑——其胎质细，性坚，其体重，多断纹，隐裂如鱼子，亦有大小碎块文，即开片也[40]。

哥窑有粉青一种，较弟窑较为幽艳[41]。

凡瓷器之出于生二窑者极其青莹，纯粹无瑕如美玉，然今人家亦鲜存者，或一瓶一钵，动（瓤）博十数金[42]。

龙泉窑土细质厚，色甚葱翠，妙者与官窑争艳，但少纹片、紫骨铁足耳。

弟窑色绿，即龙泉窑也……以无纹者为贵[43]。

弟所陶青器，纯粹如美玉，为世所贵[44]。

元代

哥窑在元末新烧，土脉粗燥，色亦不好[45]。

明代

龙泉窑明初移处州府，色青土垩，渐不及前[46]。

明正统时顾仕成所制者，已不及生二章远甚，化治以后，质粗色恶，难充雅玩矣[47]。

制不甚雅，仅可适用。种种器具不法古而工匠亦拙，然而气质厚实，极耐火磨弄，不易茅篾。……有粉青、有深青，今则上品仅有葱色，余尽油青色矣，制愈下。若今新烧，去诸窑远甚[48]。



明仿龙泉与宋无大异，惟其色略淡，其釉略薄耳[49]。

清代

雍正所仿龙泉皆无纹者也，制佳而款精[50]。

清唐英在景德镇所仿，胎釉乃迥乎不同，大抵豆绿色，有暗花者，即唐所仿也[51]。

现在分别在下面说一说：

先谈哥窑。它的特征，是有纹片，并且有大小之分，普通就叫作大小开片，亦称文武片。由于片纹的交错，就形成细眼似的术语所谓“鱼子纹”。也有不作如此的开片，再形成仿佛重叠的冰裂样的纹片，这就是所谓“百圾碎”。此种百圾碎，同样能在南宋郊坛下官窑的碎片上见之。它的色釉的程度极不一致，有从淡炒米色以至黄色的，有从较淡的青色以至蟹壳青或茶褐色或墨绿色的。还有一种仿南宋郊坛下官窑的作品，它的造型与色釉都很像官窑，也是文献上所说龙泉仿官的作品，是可以乱真的，就是这一种（图三一、图三二）。不过此种仿官的制作，是否为章生一所烧，现在还不能证明。碎片以及整件遗物的发现，是在抗战时期（1939年前后），地点在龙泉大窑的坳底以及溪口乡的墩头两处。碎片约在两丈左右的深土里，黑胎骨，大抵很薄，墩头的更胜于坳底，因此以往认为有断纹的东西是笨重的，实际上并不如此。器物底足的制作极有规则，黑的胎跟未曾烧透的青釉显出乳白的两面，这样一块碎片的断面，宛似一片夹心豆沙的饼干，器物的边缘隐露胎





图三一/南宋龙泉窑仿官窑深腹碗





图三二/南宋龙泉窑仿官窑把杯

骨，微微显出一条褐色的边，这就是所谓紫口。凡是器物转折部分，也是如此。釉极细致而润泽，此种制作，以往文献未经记载，这是最近18年来的新发现。

其次要谈到没有纹片的龙泉窑作品，此种作品，普通认为章生二所烧，也是龙泉窑中最可宝贵的。此种器物，以粉青色的釉色为最佳，因为粉青色正是铁的还原的标准色，也可以说，烧制的技巧已达到最成熟的地步（图三三）。如其烧得太过了，就要变成较深的翠青，烧得不充分，就是很不美观的灰青色或灰褐色。还没达到还原火的时候，就烧成不同程度的黄色（炒米色以至姜黄色）。一般人就称它为黄龙泉，其实是铁的氧化的关系，粉青色的龙泉作品，由于釉水下注而边缘部分釉水较薄，往往在器物的转折部分露出



图三三／南宋龙泉窑堆贴龙纹盖瓶

白色的胎骨，成为一条白线，术语所谓“出筋”。此种情形常见于当时盛行制作的鬲炉的器身边缘及足部（图三四），也见于胎上凸雕缠枝牡丹花纹的炉瓶身上。小的器物，如圆盒盖的凸雕花朵，往往在凸雕的轮廓线上显出胎骨的白痕，这些都是宋龙泉的优点所在。从这一点，可以看出施釉的技巧、釉水配合跟胎骨泥土的细腻。此外宋龙泉的器物（图三五），如盘口双耳瓶，双耳有作双凤的（图三六），有作双鱼的，有胎骨较薄的大口直身瓶，都是宋龙泉独特的式样。双鱼洗的双鱼，用的是印花的方法。一般器物的底足都极有规则，露出不施釉部分的紫红色，就是普通所说的“血底足”。特别的一种，在青的色釉上有红褐色的斑点很有规则地排列着，往往于瓶壶，有盖罐的全身及小杯的内外面，但是不多见。此种斑点，就是从两晋时候的青釉器上接受过来的一种方法。日本人称它为



图三四/南宋龙泉窑鬲式炉



图三五/南宋龙泉窑长颈弦纹瓶





图三六/南宋龙泉窑凤耳瓶



图三七/南宋龙泉窑青釉莲瓣碗



图三八/南宋龙泉窑"河滨遗范"碗

"飞青"，而我们以往研究瓷器者以为这是在烧的时候从匣钵上粘过去的斑点，那真是可笑呢！较大一点的盘碗（图三七），外面有莲花瓣，里面是素的，也有在里面刻划莲花图纹的，非常生动。在浅的盘洗里面，有几条凸起的白线，中央也是起白线的，另有一个四方形的记号，中间是"河滨遗范"四个字（图三八）。此外在宋代的龙泉瓷器上，就极少有其他字文。最近在吉安永和镇（即吉州窑）发现以覆烧的形式烧造的青釉器，它的釉色较灰暗而不透亮，这不是仿龙泉的作品，而是一个地方窑的青釉器物。

大约从宋末以至明初的百余年间，龙泉开始烧造一种大型的青瓷器，例如花瓶的高度可过三尺以上，盘的直径可达两尺（图三九、图四〇）。瓶或素地，或有花纹。盘心颇多大枝的花果，并有葵花形的折边。大花瓶是有花纹的，往往在瓶身近底的1/3部分，有莲花瓣式的凸刻花纹，瓶身有大枝的花果，颈的上部有几条弦纹，瓶口是侈开的，因全器





图三九/元龙泉窑印花花卉纹盘



图四〇/元龙泉窑刻花云龙纹盘



图四一/元龙泉窑印花缠枝牡丹纹瓶

胎厚，所以体极重（图四一）。小型瓶的式样，短颈直筒形，将到底部稍收敛，底足都很宽，露出赤褐色，凹底有釉，釉色青中带绿，素地大瓶口釉汁极厚而现葱绿色，这是那一时期色釉的特点，从文献里发现大花瓶上有"括仓剑川流山万安社居奉三宝弟子张进成烧





图四二／明龙泉窑刻花梅瓶

造大花瓶壹双舍入觉林院大法堂佛前永充供养祈福宝安家门吉庆者泰定四年丁卯岁仲秋吉日谨题”的记载，可以为鉴别元代龙泉的例证[52]。

明代龙泉由于当时大量的生产，所以流传到今天作品还是不少（图四二、图四三、图四四）。它早期的作品青色釉较深，因此似豆绿色。盘碗的中央，大都有印花，且有字文，字文正书或篆写不一。经著者捡拾的有文字的碎片，上面的文字有“福”、“吉”、“吉利”、“金玉满堂石林”、“秀”、“上党”、“平昌”、“河滨”、“寿”、“福寿”、“石林”、“张”、“刘”、“李氏”、“王”、“积”、“定”、“宝”、“礼”、“天下太平”（图四五）、“正”、“金玉满堂南阳”、“卐”、“林妹”等。还有“顾氏”二字，就是顾仕成所烧的。《龙泉县志》里说：“正统时顾仕成所制者，已不及生二章远甚。”它的作品，有高足杯，有大碗，器物的中央即有篆书长方印的“顾



图四三/明龙泉窑人物纹碗



图四四/明龙泉窑刻花牡丹纹碗

氏”二字。此种碎片见于竹口及大窑两处，而以大窑为多。碗的内部，还有印着人物及文字的，如所谓“孔子泣颜回”、“赵真女”（即《琵琶记》赵五娘）等，那是道泰东窑的作品（以往文献中，往往不明白此种作品的出处）。其他较粗的盘碗，往往作深灰暗青色，胎质亦作灰色，完全不是大窑附近的土质所烧成。龙泉县城以东沿公路旁所发现的



图四五/明龙泉窑"天下太平"铭碗

碎片，大率如此。这就是所谓"化治以后，质粗色恶"的东西了。下至丽水之瓷窑及宝定窑，也都是这种粗制滥造的作品。而在竹口一带所烧制的，即使在化治以后，还能保持相当程度的青色釉。文献中记载年款的有以下各种可以作证（宣德等小件不计入）：

景泰伍年福里德安佛信人杨安仁喜舍恭入本寺供发心□□者。（大花瓶，为大维德藏品）

处州府丽水县东邻信士陈锷发心喜舍香炉十个奉入六和寺中观音圣前供养祈保荥寿命□自身夫妻偕老家门迪吉子孙茂盛功归有地福有祈归者正统丁丑桂月中旬造。（三足大香炉，为大维德藏品）

龙泉县一都九保皇同居社户李成德出心拾田贰石土名上畲头著瓶及炉瓶壹副恭入本社天师大真人衙前永远供养专保家肥屋润子贵孙贤一门富盛百事利享有庆者万历廿八年十一月吉旦。（鼓丁凸雕牡丹三足炉，现藏故宫博物院）

蓬堂信人周贵点出心喜舍青峰庵宝井一对祈保眼目光明男周永效承德二人合家大小平安天启五年十月吉。（牡丹大花瓶，原文见著者《瓷器与浙江》一书中《龙泉访古记一》）

最近在永嘉县也有烧青釉的窑址发现，该窑建造在明代是毫无疑问的。它的制作与龙泉东乡的相近，那是明代中叶以后的作品。由于永嘉的位置在瓯江的出口处，便于对外输出，因而青釉器的烧造地点从丽水扩展到永嘉，也是很自然的。当然，永嘉的产品在当时是龙泉的一种“冒牌货”。恐怕那时候跟龙泉竞争的，还不止这一处永嘉呢。

清代的是怎样的呢？它的青色釉带绿而深暗，有“康熙壬辰岁振民武记”文字的一个壶盖可证（著者藏）。假使没有题记，就不能跟明代的有所区别。据说乾隆以后，龙泉就不再烧青釉器了。

关于龙泉窑的情况，大概如此。20世纪三四十年代，龙泉八都只有少数几个人能仿旧（温州方面也有仿旧的），也能烧制龙泉瓶，其他的土窑只烧些青花的粗碗盏。在1911年左右，有过所谓“浙江省立改良瓷业传习工厂”，也是依照景德镇的成法烧制青花及有彩的物品，但只有一个短时间。所以龙泉的优良传统并没有能够在龙泉当地继续下去。

抗战期间江西萍乡曾经烧过仿龙泉青釉的日常用具，相当成功，可是，昙花一现，未能继续仿制。1949年后景德镇瓷业方面所要走的第一步，就是要恢复已有的技术基础，因而也烧了些仿龙泉釉的作品，成绩很不错。

（五）北方的青釉器是怎样发展起来的？

向来对于半瓷质器物经过高火度的施釉分为南北两大系统，所谓南青北白，几乎成为定论了。但是，由于墓葬中出土物的不断发现，北方的青釉器除了早年信阳游河镇擂鼓台所出土的为南方所习见的以外，其他地方所发现的，确与南方烧造的迥不相同，因而北方青釉器有自成一个体系的情况。举例来说：

第一，河北景县封氏墓中出土的莲花尊，是两个大莲花，一仰一覆，颈部贴着浮雕飞天，制作精美。同样出土的有三件，施釉极匀，呈淡灰色。就全器的造型来看，是够奇特





图四六/北朝青釉印覆莲花尊

雄伟的了，这是北朝时期的青釉标准作品（图四六，故宫博物院藏）。

第二，河南安阳卜仁墓中出土的青釉器有四耳壶四，小碗五，高足盘一。四耳壶的造型，跟南方的完全不同。壶有盖，器身腰部最宽大，上下部均作斜削形，平底，壶内上半

身有透明性的淡橄榄色釉，腰部以下露胎不施釉。小碗的釉色与壶相同。高足盘是从豆的造型发展起来的，高足的底部向外侈开，盘的高度浅而盘心极平整，略似现代所用的玻璃制果盘，施釉极薄。洛阳出土的唐代三色釉盘，就是此种造型，器形极朴茂稳重，这也是北方半瓷质器中所特有的式样。

第三，四系凸雕莲瓣大尊，侈口，颈部有宝相花一圈，制作极诡奇富丽。可惜只有一部分，下半截已缺，而这一部分也早已流落到外国去了。青釉较深，据说在安阳附近出土，是唐代的北方青釉器。

第四，新乡附近出土的凤头龙柄盖壶（图四七），腹部雕有人像，底部及颈部均有莲瓣花纹，淡青色，胎极坚硬，平底，釉到底部。这一件在造型方面为出土物中稀有的珍品，是唐代早期的北方青釉器。



图四七/唐青釉凤头龙柄盖壶

从以上四个最显明的例子看来，北方青釉器，在北朝以至唐代已有此种珍奇的作品，那末它的开始创造时期无疑是很早的了。不过这一方面的材料实在不够充分，还需等待地下的发现。

至于烧造此种青釉器的地点究在何处，至今尚未发现。根据初步了解，可能在河南安阳以至林县境内，或者就在汲县（以前叫卫辉府），那就需要以后详细考查了。而此种北方青釉器，为什么在这样一个已有相当高度成就的基础上，还不能发展到跟南方的越器争一日的短长呢？为什么北方的青釉竟这样默默无闻而让邢窑的白釉异军突起跟越窑较一较上下呢？究竟以后临汝所烧的青釉器跟安阳所出土的作品，在这样一个长时期里是否保持密切的联系呢？也就是说，宋代的临汝窑所烧的青釉器，是否跟北朝以至唐代早期的青釉器一脉相承呢？这一系列的问题都需要此后继续努力探讨。

20世纪50年代以前，由于人们对于唐以前北方青釉器不甚重视，因而重要物品即使有了发现，也不可能成为科学的研究资料。又因此种物品，多从墓葬中经由盗墓者之手挖掘出来的，所以都通过一班惟利是图的奸商盗卖出国，在国内很少见到此种实物。而宋代的青釉器则是一般人所注意的东西，因而就有所谓"北方青瓷"的说法，但这是专指北方出土的宋代青釉器而言。至于这些青釉器究竟是在哪里烧造的，也还分辨不出来。现在就以往文献片段的记载，并结合最近几年来的实地调查结果，分别说明如次：

1．耀州窑

宋代的耀州窑是在黄堡镇。黄堡镇属于现在陕西的铜川县（即以前的同官县），北距铜川城30里，南离耀县26里。以前同官属耀州，因此记载上就称作耀州窑，正如定窑并不在定州，而在当时属于定州的曲阳县相同。

耀州窑所在地点原有窑神庙，即今之东岳庙。庙有窑神德应侯碑，立石年月为"大宋元丰七年九月十八日"（1084年）。碑记中说明窑神之被封为德应侯，是在熙宁中（1068～1077年间）。由此推测，在熙宁以前，当地已有窑神庙，这就说明耀州窑远在熙宁以前就烧造了，不过早到什么时候，此刻还不能下结论。

窑的遗址在黄堡镇南约三里，有一条漆水，相传从前南北沿河10里路长尽是烧窑的，因此有"十里窑场"之说。那一带处处都散布着碎瓷片。

耀窑的青瓷，明陶宗仪《南村辍耕录》上说是"仿汝而色质均不及汝"，这是比较可信的记录。此外宋陆游《老学庵笔记》里说成："极粗朴不佳，惟食肆以其耐久，多用之。"恐系耀瓷中较粗的一种，并非耀窑的真面目。但是笔记里又说："耀州出青瓷器，谓之越器，似以其类余姚县秘色也。"那又说明耀窑的青釉，是受有越器影响的。不过从现在发现的碎片看（图四八），还是以仿临汝的釉色为近。



图四八／唐宋青釉印花碗杯类（耀州窑遗址出土）

耀瓷青釉的色调，是青中微微闪黄，一般所谓带黄的橄榄色。刻划花纹的图案，有莲花及孤草等，整齐中又显流利，刻划的方法亦极圆熟生动（图四九、图五〇、图五一）。形制大体虽嫌略厚，但有稳重安定之感。其中精品如盘口短颈瓶，通体刻花，并不感到



图四九／宋耀州窑刻花缠枝牡丹纹葫芦形执壶





图五〇／北宋耀州窑刻花牡丹纹碗



图五一／北宋耀州窑刻花盖缸

烦琐。而青色较淡或黄色较多的青釉品类，多厚胎的盘碗，这就是陆放翁所谓粗朴不佳之件，在当时实为民间日常用品。耀瓷胎土作灰色，是当地所产坩土烧成的[53]。

2．临汝窑

河南临汝县是已往的汝州，在一般文献上（见《清波杂志》、《坦斋笔衡》、《格古要论》、《遵生八笺》、《留青日札》等书）关于汝州所烧青瓷的窑，都简称为汝窑。在临汝县境内，烧造青釉器的古代窑址很多，可说是遍于临汝的四乡，其中最著名的如临汝南乡的严和店、临汝东北乡的大峪店、东沟、叶沟、黄窑等处。

南乡的都是印花刻花（图五二），东北乡的尽是素瓷片。前者在近人的著作里，有人认为是汝窑的代表作，其实他们忽略了东北乡的没有花纹的青瓷。此种没有花纹的青瓷，才是临汝烧青釉器的早期作品。它的色釉润泽而带葱绿，有纹片的似冰裂。铁还原的青色可以说是达到了相当高度的成就。当时统治者知道临汝已经积累了许多经验，并有好多技术优良的工人，因此就要他们替宫中烧制青釉器，而他们也的确发挥了卓越的技巧，烧造出现在我们所看到的所谓官窑汝瓷。

此种临汝早期的青釉器，究竟从什么时候开始的呢？在北宋末期宣和五年（1123年），徐兢出使高丽回来后，曾把旅行中的见闻写了一部有名的《宣和奉使高丽图经》。其中有一段说："狻猊出香，亦翡色也。上有蹲兽，下有仰莲以承之，诸器惟此物最精绝。其余则越州古秘色、汝州新窑器，大概相类。"可见在宣和五年的时候临汝所烧的青



图五二/宋青釉器标本（临汝窑遗址出土）

瓷，徐兢以新窑器称之。但是耀窑在熙宁以前已仿烧临汝的青釉，可见临汝窑在熙宁以前，青釉器已烧得相当成功了。到了大观以前，宫中命汝州工人烧制青釉器，也就是徐兢所谓的新窑器，实在是已经烧制成功的青瓷了。据此，则临汝窑之烧制青釉器当在北宋的初期。

官窑的汝瓷，通体有极细纹片，底有细小挣钉所支烧的痕迹，色釉似带粉的青色，所以称为粉青色。起弦纹的部分（如故宫博物院所藏的汝窑弦纹炉），由于釉水下注，隐露似酱红色的胎骨，颇显著，全身釉水匀净，铁的还原至此达到完成阶段，因而官窑的汝瓷，在中国陶瓷器史上是一个划时代的产物。现故宫博物院所藏的汝窑弦纹炉（图五三），可以说是官窑汝瓷中的标准作品。



图五三/宋汝窑弦纹三足炉（樽）



图五四/宋汝窑盘

汝瓷除了极细的纹片外，有时有似蟹爪所经过的那样的划痕，这就是所谓蟹爪纹。一般评价，无纹的比之有纹的为好（图五四）。有的文献上说，宫廷中应用烧造的汝瓷，内用玛瑙末为釉，最近正有人研究这个问题。

临汝南乡所烧的印花刻花的青瓷器，色釉较深而略带艾色，刻划的风格比较犀利而有锋芒。印花的，以小型盘碗为多，颜色亦有比较模糊的（图五五）。一般古董商称为北方丽水窑。造型方面，以椭圆形的瓷枕，深刻缠枝花朵最为出色。其他，如细长颈侈口圆腹瓶，瓶身满刻着花纹，亦至少见[54]。

著者除了在临汝调查以外，在宝丰的大营青龙寺窑也发现很多的印花青瓷，跟临汝严和店窑相近，可见宋代临汝窑对于各地的影响是很不小的（图五六）。



图五五/宋临汝窑印花碗



图五六/宋汝瓷标本(宝丰清凉寺汝窑遗址出土)

（六）官窑器（图五七、图五八、图五九）是什么？

宋代宫廷里先是用的定州白瓷器，因为有芒（就是定瓷器皿的边缘没有釉，是毛边的），不堪用，改用汝州造的青瓷器，后来由官府置窑烧造青瓷器，这就是所谓官窑了。从记载上看，此种官窑青瓷器的烧造时代，是在北宋末大观、政和间，就是所谓北宋官窑。不久金人到了开封，宋室南渡，在杭州置窑造青瓷器，称为修内司官窑。后来在郊坛下别立新窑，也就是郊坛下官窑，比之旧窑大不如了。因之宋代宫廷里所用的青瓷器有这样三个不同的时期。现在先谈北宋官窑。

关于记载北宋官窑的文献虽然有好些，但都语焉不详。最重要的记载，是《留青日札》说："文色上白，薄如纸者亚汝，价亦然。"其他关于胎骨、釉色、造型的叙述，跟南渡以后所烧的没有什么区别。北宋官窑的窑址，现只知道"汴京自置窑烧造"一点，至于究竟在开封什么地方，则因为还没有发现它的烧造遗址，也就是还没有发现它的堆积碎片所在，故无法确定。有一些评论家以为釉色与南宋官窑类似，证之南渡后修内司的作品是"袭故京遗制"的，可以说，这个意见是正确的。又说北宋官窑跟汝窑的青器是相同的。从所谓"命汝州造青瓷器"这句话看来，可以解释为临汝官窑是由汝州的工人烧造宫中所用的青器。后来大观政和间置窑烧造的官窑，当然不能离开汝州工人熟练的技巧，这从故宫博物院所藏的最可信的实物材料汝窑三足弦纹炉跟北宋官窑的冲耳三足炉看起来，



图五七/宋官窑瓜棱直口瓶

二者色釉是那样的酷似，可以说，临汝官窑与北宋官窑不仅是类似，简直是一脉相承的了。

因而北宋官窑的釉色同作风，大体上跟临汝官窑不致相距甚远，大抵最标准的釉色还是粉青，那是可以肯定的了。

此外《格古要论》里有谈董窑一节，说是："董窑：淡青色，细纹，多有紫口铁足，比官窑无红色，质粗而不细润，不逮官窑多矣，今亦少见。"这里所说的董窑似乎是跟北宋官窑同时在北方——甚至也在开封——烧造的青瓷，不过比之官窑，一无红色（《格古要论》论及修内司官窑有所谓"色青带粉红……"），二质粗而不细润而已。因此，有人因为在《宋会要·食货》五四"窑务"条下有"旧有东西二务"的说法，就以为董窑或即"东西二务"之东窑。更因项子京《历代名瓷图谱》一书中有"宋东青瓷菱花洗"一件器物，而清代官窑中就有所谓"东青"（又作豆青，另名冬青，极费解）一种釉色。究竟《格古要论》所称的董窑在哪里？是否就可以解作东窑？凡此种种，因为在开封或是开封之东的陈留县（传说北宋官窑在陈留）都没有发现烧造青瓷的窑址，所以使得人们如堕五里雾中。



图五八/宋官窑八方葵瓣洗





图五九/宋官窑葵瓣盘

那末，南宋官窑的情形怎样呢？

第一次的官窑，据《坦斋笔衡》说："中兴渡江，有邵成章，提举后苑，号邵局，袭故京遗制，置窑于修内司，造青器，名内窑。澄泥为范，极其精致。釉色莹澈，为世所珍。"邵成章（《宋史》有传）烧青器的窑址，据《遵生八笺》说在杭州凤凰山下。

第二次的官窑，《坦斋笔衡》说："后郊坛下别立新窑，比旧窑大不侔矣。"又咸淳《临安志》卷一〇有"青器窑（雄武营山上圆坛左右）"。

关于修内司窑在杭州凤凰山下一点，30年来经过好些人调查，都不能证实它的窑址所在（又查凤凰山下以及附近万松林一带，由于一部分在当时就是"大内"的地方，另一部分也是当时的重要园宅所在，因此地下碎片颇多，其中有定窑、龙泉窑，并且有黑釉的碎片，那是当时应用的物品）。至于修内司窑的作品究竟是怎样的呢？就以往文献上所记载，如《格古要论》：

官窑器，宋修内司烧者，土脉细润，色青带粉红，浓淡不一。有蟹爪纹，紫口铁

足，色好者与汝窑相类。有黑土者，谓之乌泥窑，伪者皆龙泉所烧者，无纹路。

《遵生八笺》：

官窑品格，大率与哥窑相同。色取粉青为上，淡白次之，油灰色，色之下也。纹取冰裂鳝血为上，梅花片墨纹次之，细碎纹，纹之下也。……所谓官者，烧于修内司，为官家造也。窑在凤凰山下。其土紫，故呈色如铁，时云紫口铁足。紫口者，乃器口上仰，釉水流下比周身皆浅，故口微露紫痕，何足贵，惟尚铁足，以他处之土咸不及此。哥窑烧于私家，取土俱在此地。官窑之质隐纹如蟹爪，哥窑之质隐纹如鱼子，但汁料不如官窑佳耳。

《玉芝堂谈荟》：

官陶之质细以润，其色青绿，其纹蟹爪，其口紫，其足铁也。

根据以上的记载，修内司官窑的特点是：

第一，土脉细润，有黑土的称为乌泥窑，龙泉有仿造的，这样说来，官窑中不是黑土的是正路东西，黑土的是例外。又上举引文明明说到龙泉有仿黑土的制作，证以龙泉大窑及墩头均有黑胎，而一切制作与官窑相类的，这就是此种仿官的作品，也就是所谓伪官窑的作品了。不过所谓无纹路一点，并不尽然，龙泉之无纹路而与官窑制作相似的，却不是黑胎。

第二，色青带粉红，浓淡不一，其中淡白的较次，油灰色的最下。

第三，有蟹爪纹，就是长条的细纹，还有冰裂鳝血纹、梅花片墨纹及细碎纹。

第四，紫口铁足，《遵生八笺》解释得很对。

关于郊坛下新窑的窑址，就在杭州南郊，浙赣铁路以北一个山的下面。这个山俗名乌龟山，山西南有水田，就是八卦田。山顶在南宋时有郊坛，因此山下的窑就称为郊坛下新窑。此处发现碎片及窑具很多，碎片的胎骨，因为含有铁分特多，所以烧成黑色，或近黑褐色，一般人就称为黑胎。也有灰褐色的，那是烧得不充分（氧化火中烧成）的原故。其次胎骨的制作很薄，有时釉厚的地方，过于胎骨。而造型方面，如口部边缘、三角形炉足以及高足的折边部分等，均极精巧。青釉的程度，极不一致，有的还没有还原成功，所以烧成油灰色。而氧化火中所烧的近似蜜蜡黄的釉色，极润泽美观。

由于许多碎片及窑具的发现，证明了南宋这两个官窑所在的地方，从而揭示了两个官窑的特点。由此可以依据“袭故京遗制”的修内司窑所制作的，推想到北宋官窑的制作与釉色，这是一个很具体而客观的推论。

（七）异军突起的钧窑

一般人所通称的钧窑，它的产地是现在河南禹县的西乡神垕镇。《禹州志》上说：“州西南六十里，乱山中有镇曰神垕。有土焉，可陶为磁。”原来禹县在北宋时候是阳翟县，金称钧州，明万历三年，因避用皇帝（朱翊钧）的名字，改称禹州。所谓钧瓷，在北宋时候只是紧邻汝州阳翟县所烧的一种青釉器而已，还没有钧窑这个名称。而在南宋的记载里，也没有提及过钧窑。它的兴起，与汝窑的衰落有密切的关系。就是说，临汝窑到了北宋末年，经过“靖康之变”毁灭了，而紧邻着临汝东北乡大峪店的阳翟县野猪沟（东距神垕镇10里），就烧造了一种不同于临汝所烧的青釉器。这是在北方金人统治之下以及元代的百余年间的产物。

由于临汝窑早在北宋末年就毁灭了，而神垕镇野猪沟所烧造的青釉器，异军突起，风靡一时，因此到了明代，汝瓷仅是一个历史上的名词，而钧瓷则为一般人所称道。

神垕镇野猪沟在十余年前曾经发掘过，发现了不少所谓钧窑的物品，碎片也很多（图六〇），就是到了现在，田野里还可以捡到小块的碎片，那是当年挖掘遗留下来的，从所



图六〇／宋钧瓷器标本（钧窑遗址出土）





图六一/宋钧窑月白釉出戟尊

发现的碎片中可以见到钧窑的标准作品。这些作品有的在釉下刻划着菊花的花纹，而通体又是天青色与玫瑰色相互错综掩映的。纯粹天青色的色釉，是那么肥厚润泽。胎作灰色较深。它的造型与色釉，都是与临汝窑截然不同的。造型方面有碗、碟、瓶、罐、香炉、花盆等，纯为民间的日用物品。它的色釉，除了铁的还原烧成功以外，还有一部分的紫红斑，那又是另外一种色釉上的重要发明，就是铜的还原烧成功了。因此钧窑的器物虽说属于青釉一个系统，可是增添了铜的作用。

由于此种铜的还原的烧成，青釉器上就不是单纯的所谓一色釉，而有了多种多样的色调，仿佛在蔚蓝的天空忽然涌现了一片红霞那样灿烂美观，这正是异军突起的钧窑器的特色（图六一、图六二、图六三、图六四）。

神垕镇有此发明，于是附近各地窑场群起仿造，竞争销场，这就可以说明为什么在临汝大峪店的东沟、黄窑、南乡严和店以及陶蓝沟、刘庄、冈窑各地，都发现此种带有紫红斑的钧窑风格作品。不仅接近神垕镇的临汝如此，即远至洛阳西新安县北35里的云梦山也



图六二/宋钧窑折沿盘





图六三/宋钧窑海棠式盆

器烧此种物品。后经调查，黄河以北地区，如安阳的西乡、汤阴的鹤壁集等处古代窑址，此种碎片也很多。这又可以说明此种青釉器上有紫红斑的作品是风行一时的。可是各地所烧造的器物，胎骨极粗笨，紫红斑是那么一小块一小块地呆板地散布着，丝毫没有一种晕浑一片如云霞般流动之感，并且天青的色釉不是像晴空万里那样明快，而是暗淡重浊，像彤云密布般灰沉沉的色调，给人们一种不愉快的感觉。此种作品，后来的人也就不叫它钧器，而统称为元瓷。可以见得此种模仿的作品在当时只就供应方面着想，自然没有什么艺术上的价值。因此早期野猪沟的一种了不起的技巧，恐怕也就是这样失传了。钧窑之继汝而起是在金人统治时代，那时是钧器的黄金时期。到了元代，是所谓粗制滥造时期。及至最后，本身的制作已经是名存实亡。明代一统，景德镇瓷器风靡全国，地方烧造的窑器被迫只能供应邻近几个地区。所以在《明会典》里，宣德年间有命钧、磁两州每年进造酒缸、瓶、坛的记载。由此不难想到，以一个能够烧造炫耀一时的钧瓷窑场，退步到奉命供应酒缸、瓶、坛，自然那时候已不再有烧造变化无穷的精美钧瓷之能力。查初白《人海

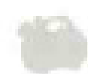


图六四/金钧窑碗

记》里说："大内牡丹盛开，神庙思以瓷瓶贮之，偶江阴民有一钧州瓶，高数尺许，欲得十金，咸笑之，忽内臣觅进。上喜，问价几何，奏曰，二百金。上谕先给百金，如未肯，再给五十金。"可见当时差不多已经将钧瓷看做珍贵的东西了。汝瓷盛于北宋时期，迨南渡后就绝响。钧瓷开始露头角于汝瓷极盛时代，在南宋一段时期中北方最为盛行。元代以后渐渐衰落，及至明宣德间已不复能烧钧瓷了[33]。

（八）景德镇窑的仿烧青瓷

景德镇自从唐代烧造青釉器以后，到了宋代，就现在所有的材料说，没有向这一方面发展，而另外成就了一种影青的作品，这不在本文叙述范围以内，不去说它。到了明代，由于景德镇制瓷业空前发达起来，于是当地就有仿造宋代几处负有盛名的青瓷的（图六五、图六六）。此种仿制作品留传下来的还不少，即如永乐年间烧造的所谓翠青三系罐（图六七，现藏故宫博物院），釉薄而匀，色泽近于粉青，比所谓梅子青（一般人称赞龙泉的色釉，以梅子青为最佳）要淡一点，正可以说是恰到好处的釉色，也就是说，可以与龙泉最优美的作品媲美。可是在那时期龙泉本身已烧不到此种程度。常见的一种宣德年间出品的青釉小碟，有暗花，碟心有青花款"宣德年制"四字，色釉和花纹都是明龙泉的本色。那时候还有仿制汝器的，我们所见到的是一种浅浅的盘，底有"宣德年制"青花款，釉色略带灰，亦有细纹片，那就远不如原来的汝器了。成化年间仿哥的小品比较多，如双贯耳小瓶、花口碗（图六八）、高足杯（图六九）等，釉色偏于淡青。隆庆年间出品的小





图六五/明永乐冬青釉高足杯





图六六/明宣德豆青釉刻花菱瓣盘







图六七/明永乐翠青釉三系盖罐





图六八/明成化仿哥釉花口碗





图六九/明成化仿哥釉八方高足杯

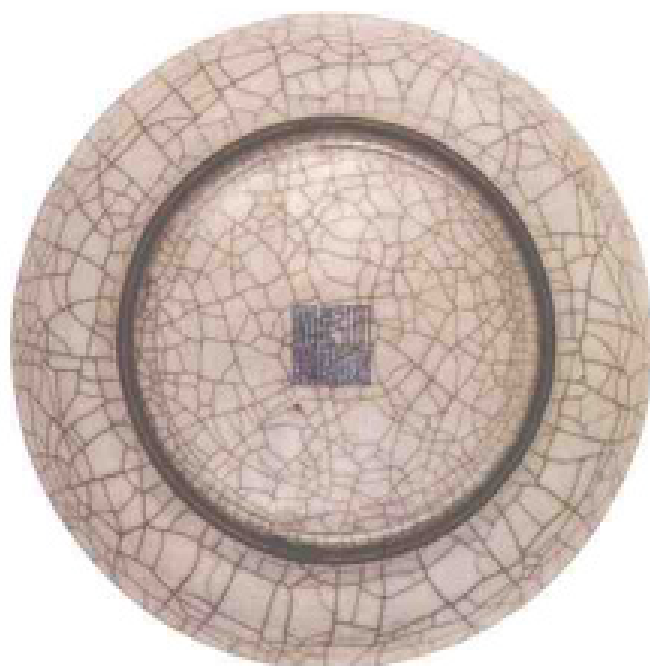
洗，外部淡青釉，内部青花，有"隆庆年制"四字款，并不多见。还有一种短颈瓶，中部凸雕牡丹孔雀，下部有如意纹，颈部有回纹花样的，是万历年间的作品。

清代在景德镇仿制的青釉器，以雍正、乾隆两个时期为最多。在官窑方面正是年希尧、唐英监厂督造的时期，在宫中有的是宋代几个名窑的原器，因而根据汝、官、哥以及龙泉的种种标准的色釉与造型来尽力仿造（图七〇、图七一）。当时景德镇的工人们发



图七〇/清雍正仿哥釉鼠耳炉





图七一/清乾隆仿哥釉盘







图七二／清雍正粉青釉凸花弦纹瓶

扬了优良传统，充分掌握铁还原的技术，因而所仿造出来的物品，如雍正的龙泉釉（图七二、图七三），跟永乐年间所仿制的完全相同。官窑的紫口铁足几乎跟宋代的作品不相上下。就是汝窑器跟哥窑器也都胜过宣德及成化年间所仿制的。造型方面，有极大的双贯





图七三／清雍正粉青釉筝界式三系瓶





图七四/清乾隆仿汝釉桃式洗

耳壶。可以说，仿汝（图七四）、仿官（图七五、图七六）已达到随心所欲、水到渠成的地步。到了清代末年，景德镇的瓷器一般衰落下来，所以仿哥的作品虽还能烧，而釉色烧成油灰色；仿龙泉的作品一般称为豆青色，而釉里有很多气泡，色泽亦显得灰暗。至于官、汝的作品，那就根本没法仿制了。





图七五/清雍正仿官釉四方委角兽耳瓶







图七六/清雍正仿官釉弦纹瓶

（九）闽粤方面烧造青釉器的新发现

在黄河及扬子江流域所烧造的半瓷质的青釉器，虽说到今天还有许多地方需要等待以后陆续发现，可是大体是明了的了。但对于东南一角，除了福建水吉的黑釉器、德化的白釉器以及广东的阳江窑、石湾窑以外，向来知道得有限。最近数年来，由于基本建设工程的进行，出土了许多以前不了解的陶瓷器物，因而丰富了我们对于以往各地方陶瓷的制作情况的了解，为中国陶瓷发展史增加了许多宝贵的资料。在这里，就要扼要地叙述闽粤方面此种新的发现。

1．福建

1953年在泉州碗窑乡发现好几处堆积碎片及窑具的地方，证明此处是古代烧窑的所在。就其中发现的碎片来分析一下，确实有青釉器存在。据研究者初步分析，它是宋代的作品，釉色青而较淡，胎土灰白，一切制作是宋代的作风。此处烧窑，是否受到龙泉影响，为了供应当时这个滨海地区的人民需要呢？还是另有它的意义？就是说，宋代，尤其是南宋时期，泉州港在对外贸易方面地位重要，是我们所熟知的事实，那就说不定泉州碗

窑乡烧制此种青釉器，有它对外贸易上的需要，此外，在泉州附近的南安以及同安各地，都曾发现窑址，是否烧制青釉器，亦需要经过调查方能肯定，因而这方面的研究，需要进一步地进行。

2．广东

这两年来，广东所出土的陶瓷器，对于了解中国青瓷的发展有极重要的意义。在广东的汉代墓葬中，曾发现许多早期青釉的半瓷质明器，这些明器是与浙江出土的魏晋六朝的青釉器一致的，有人怀疑此种物品是否为广东所烧造，其实一经细细分析，虽与浙江出土的青釉器一致，但自有它的特征所在。即如造型方面尽多具有南方的风格，如在广州市东郊东汉砖墓中出土的船的明器，就是一个显明的例子[56]。

其次在广东省番禺县石马村唐墓中发现的青釉器，它的青釉烧得那样圆浑润泽，显然是铁还原的成功之证。器物的制作，又是那样新奇，就它的形式说，四系罐上不但有盖，还有一个横梁，横梁的两端各有一个小圆孔，夹在罐肩上的两块小立片也有圆孔，中间可以穿过一条绳儿，使得盖与罐非常安稳地联系在一起。提起罐，就不会把罐盖丢失或滑落了。同时可以用一条绳仅仅贯穿在一侧的立片上，罐盖可以自由开关。此种造型设计得周到，我在早期陶瓷器方面还是第一次看见。它比唐代越器的青色要淡一点，凝厚虽不如，光亮却过之。在这个墓葬中，类似物品同时出土得很不少。

这许多早期的以及五代的青釉器，在今天虽不能说明它的烧造地点，可以从风格上的特征看，定为广东的产物无疑。

再说在广州西郊皇帝岗发现的古代窑址，是广东烧造青釉器的铁证，那里遍地是碎片和烧窑的工具。它的烧造时代，可以判断为晚唐以至五代。因为在碎片当中发现很多凤头壶的头部，这是一种唐代陶瓷器的作风。那时候，广东被统治在穷奢极侈的刘氏（刘龑曾在两广建立南汉国）之手，刘氏在种种方面喜欢竞奇斗巧，至有“玉堂珠殿，饰以金碧翠羽”那样的华靡，因而此种盛行于中原的陶瓷器的风格很容易被广州的陶瓷手工业所吸收[57]。

广州以外，我们再看东江方面。首先是惠阳，最近在白马山发现了烧造青釉器的窑址。它的釉色深而胎厚，因为尚未经过详细的调查，所以对于它的制作还不可能有较详尽的记载。就时代说，是南宋以后的作品。

其次是现在的潮州市，在城外北郊窑上埠出土很多青釉器，釉色青中微微带黄，盘足平底凸心有釉，并且在盘的后面有四条压痕。双系有盖罐的嘴小而短，一切制作，完全是唐代作风。胎较岳州及景德镇唐代所烧的青釉器为重，釉亦较厚。在北郊还发现好些此种碎片，又发现宋代一种烧窑工具——压锤，上有皇祐二年（1050年）及治平丁未年（1067

年）的年号，可见此处自唐代下来一直继续烧造的。南郊也有此种唐代青釉器的碎片，东郊百窑村后山，俗称笔架山的山上，到处都是碎片。其中有明代作风的青釉器，是龙泉釉而实非龙泉，确是潮州所烧的物品。潮州距海极近，因而在宋明时期，此种仿龙泉的青釉器也是对外输出的一种瓷器，可能与福建泉州所烧是同一时期。

[1]、[9] 见著者《瓷器与浙江·山阴道上访古日记二》。

[2] 见《历史博物馆丛刊》第一年第二册《信阳汉冢发掘记》。

[3] 见日人小山富士夫《中国青瓷史稿》第二图。

[4] 见著者《瓷器与浙江·吴晋时代的浙江陶瓷》。

[5] 朱偰：《建康兰陵六朝陵墓图考》里的插图。

[6] 参考《考古通讯》1955年第5期《广州西北郊晋墓清理简报》并见出土陶器第七。

[7] 见著者《瓷器与浙江·山阴道上访古日记一》及日人松村雄藏的《越州古窑址探查记》，刊入《陶磁》八卷五号。

[8] 见著者《瓷器与浙江·山阴道上访古日记一》。

[10] 见著者《瓷器与浙江·山阴道上访古日记六》。

[11] 党华：《浙江萧山县上董越窑窑址发现记》及著者《最近调查古代窑址所见》，《文物参考资料》1955年第8期。

[12]、[16] 见著者《瓷器与浙江·述记吴兴金华永嘉三处所发现之古代窑基》。

[13]、[35] 见《瓷器与浙江》。

[14] 见著者《邢越二窑及定窑》，《文物参考资料》1953年第9期。

[15] 见湖南省文物管理委员会《岳州窑遗址调查报告》，《文物参考资料》1953年第9期。

[17] 见著者《景德镇几个古代窑址的调查》，《文物参考资料》1953年第9期。

[18] 参考著者《最近调查古代窑址所见》，《文物参考资料》1955年第8期。

[19] 《十国春秋》卷七八《吴越二·武肃王世家下》。

[20] 《十国春秋》卷七九《吴越三·文穆王世家》。

[21] 《十国春秋》卷八〇《吴越四·忠献王世家》。

[22]、[28] 《十国春秋》卷八二《吴越六·忠懿王世家下》。

[23]、[24]、[26] 《宋会要》。

[25] 《宋史》卷四八〇《列传·世家二·吴越钱氏》。

[27] 《吴越备史补遗》。



[29] 《宋两朝供奉录》。

[30] 《十国春秋》卷八三《吴越七·钱惟治传》。

[31]、[34] 见著者《瓷器与浙江·越窑与秘色瓷》。

[32] 参考《余姚县志》、《宋两朝供奉录》及著者《最近调查古代窑址所见》，《文物参考资料》1955年第8期。

[33] 唐·李肇：《国史补》。

[36]、[42]、[47] 《龙泉县志》。

[37] 明·谷应泰：《博物要览》。

[38] 明·曹昭：《格古要论》。

[39] 清·张习孔：《云谷卧余》。

[40]、[49]、[51] 民国·许之衡：《饮流斋说瓷》。

[41]、[50] 清·陈浏：《陶雅》。

[43] 清·朱琰：《陶说》；清·蓝浦：《景德镇陶录》等书。

[44]、[45] 清·朱琰：《陶说》。

[46] 清·蓝浦：《景德镇陶录》。

[48] 明·高濂：《遵生八笺》。

[52] 见大维德《瓷器图谱》。

[53] 参考著者《我对于耀瓷的初步认识》及禹剑青《耀窑拾遗》，《文物参考资料》1955年第4期。

[54] 参考著者《汝窑的我见》，《文物参考资料》1951年第2期。

[55] 著者《禹州之行》，《文物参考资料》1951年第2期。

[56] 《广州市东郊东汉砖室墓清理纪略》及图片一，参考《文物参考资料》1955年第6期。

[57] 参考著者《写在看了基建出土文物展览的陶瓷以后》，《文物参考资料》1954年第9期；李文信《关于我国陶瓷的几种新资料》和傅振伦《全国基本建设工程中出土的瓷器》，《文物参考资料》1954年第10期。



中国历代烧制瓷器的成就与特点

一　魏晋南北朝

1949年以来，在河南、陕西、江苏、安徽等地区的殷周墓葬里，曾先后发现许多釉陶整器及残片，它们的烧成温度很高（例如，张家坡西周釉陶碎片的烧成温度，已达1 200℃左右[1]），釉色多为姜黄绿色或灰青绿色。就其在烧制过程中对弱还原焰的控制及釉质的化学成分中氧化铁的含量而论，可以说是最早的青釉器物。殷周以下，各时期的青釉器，均有不少新的发现。如汉墓中发现的青釉器，其形制多为壶及双系坛，器身除一般划刻几何图案花纹外，还有划刻狩猎纹的。三国孙吴时期的青釉器，装饰更加丰富，不仅利用划刻，并有堆贴纹样。西晋初期的器物，造型比孙吴器又远为复杂。东晋以至南朝宋、齐墓

中出土的器物，则又有不同的作风，最显著的是在器物上施加斑点或划刻荷花瓣等装饰。凡此种种青釉器物，一般都称为青瓷。

根据现有材料，青瓷多出土于浙江省，烧制青瓷的古代窑址，亦以在浙江发现的为多，如浙江绍兴的九岩窑、萧山的上董窑等。此外，在江苏、江西、湖北、湖南、四川各处的两晋南北朝墓葬里亦多发现青瓷。1959年在江苏宜兴均山山麓间，发现一个新窑址，从堆积的碎片观察，可能是早期的青瓷窑址。这是一个重要的发现[2]。

在这一时期里，浙江的德清窑除烧制青瓷外，还烧制了黑釉器。1956年及1959年浙江省文物管理委员会曾两次前往调查，窑址在德清县东苕溪沿岸的焦山、戴家山、陈山、丁山、城山等处[3]，根据发现的资料，证明该窑同时烧制黑釉器与青釉器。

自魏晋以至宋代，青瓷的烧制始终居于主流地位，因此它在中国陶瓷发展史中占着极其重要的位置。

三国孙吴时代的墓葬里常发现一种青釉坛，坛身堆贴楼阁、人物、百戏。据《金泥石屑》载，绍兴曾出土一坛，坛侧列小碑，有"会稽出始宁用此丧葬宜子孙作吏高迁众无极"等文字，因与吴"大泉当千"钱同时出土，故定为吴器。吴永安三年青釉坛亦系绍兴墓葬里出土的明器，堆贴纹饰有楼阁、人物、鱼、龙、鸟、兽等，人物大都执有不同的乐器作吹奏状。坛身正面有一小碑，上刻"永安三年时，富且洋（祥），宜公卿，多子孙，寿命长，千意（亿）万岁未见英（央）"24字。字刻在泥胎上，外以釉填平，不可摹拓。永安系吴主孙休年号，三年是260年。这是青瓷中有绝对年代可证的一件重要器物（见《中国青瓷史略》图一）。

西晋青釉骑兽器，形象不同寻常。器下为一兽，类似当代墓中出土的辟邪，通体有印花圆珠纹，兽背骑一人，头戴一顶圆筒式高帽，帽中空，似可插物，实为晋瓷中少见的作品（见《中国青瓷史略》图一五）。

东晋青瓷的花纹装饰，较之西晋显著不同，甚至有通体光素无纹饰的。但另一方面，又创烧了以褐色斑点来装饰器皿的技法，一般多在器物的口缘上排列着有规则的斑点，而东晋青釉羊头壶的斑点却巧妙地点于羊头的两眼。另外，以羊头作流，又是东晋出现的一种新作风，较西晋的鸡头、虎头尤为别致，此器出土于浙江绍兴。

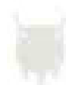
根据目前资料，最早烧成黑釉器的是浙江德清窑。它烧制出的黑釉器与浙江其他各窑所烧制的青瓷器，造型基本相似，但又有着不同的风格。东晋德清窑黑釉鸡首壶（图一），腹部显著膨大，器身较一般青瓷壶低矮，显得十分稳重，柄上弯，高过壶的口部而转入壶口内缘，隋唐时期的双龙壶，可能就是沿袭这种作风。鸡头的颈部较长，盘口较高，双系作长方形，这都是德清黑釉壶的独特风格。



图一/东晋德清窑黑釉鸡首壶

南朝的青瓷，以江苏、浙江一带出土为多，福建、广东、湖南、湖北、江西及四川等地也都有发现。但烧制地点，除浙江的上董窑外，其他地区尚未发现。南朝青釉刻花壶系传世品（图二），出土地点不明。釉色玻璃光很强，极润泽，腹部上下有凸雕仰覆莲花瓣纹饰，在两层莲瓣之间，有相连卷草花纹，这是缠枝花纹应用在瓷器上的最早实例。此壶与西晋青瓷壶之稍作椭圆形、东晋黑釉壶之腹部低而略扁的造型，显然有所不同，壶柄外翻，便于把握，与鸡头、羊头壶的弯曲长柄截然有异，短流略弯，双系孔较大，颈宽、口大，显得很丰满，为这一时期青瓷中的代表作品。

河北景县东街约7.5公里处有俗称为十八乱冢的古墓群。1948年从其中的4座墓及另一墓道中出土了5方墓志及一方墓志盖，证明为北魏、北齐间封氏家庭的墓群[4]。同时出土有铜器、青釉、黄釉、酱褐釉瓷器，以及陶器、陶俑、玻璃器、玛瑙器、铜印等，共计300余件。瓷器中体形最大的为北朝青釉仰覆莲花尊（见《中国青瓷史略》图四六），共出4件，两件出土于封子绘墓，墓志年代是北齐河清四年（565年）；两件出土于祖氏





图二/南朝青釉刻花壶

墓，此墓仅获墓志盖一方，上书“魏故郡君祖氏墓志铭”，年代不详。4器均有盖（有两个盖已破碎不能复原），造型花纹亦相同，仅颈部的花纹略有不同。莲瓣有6层的和7层的，雕贴并用，遒劲有力。在第二层覆莲瓣下方，垂有叶状花纹，开创了在瓷器上施加丰富装饰的手法。这件青釉大尊就是祖氏墓出土的。器形雄伟，是出土青瓷中最瑰丽的作品。

目前烧制此种青釉器的窑址尚未发现。中国科学院硅酸盐化学与工学研究所曾将景县出土的青釉碎片加以化验分析，认为“景县青釉器，从胎中所含Al_2O_3和TiO_2都高，可以看出是属于北窑系统的，它的化学成分和临汝与汝窑最为接近，但它们的加热胀缩曲线的形状差别很大，因此烧造确实地区尚难肯定”[3]。近年来，在湖北古墓中亦有同样形制的大尊出土，先后共5件。其中一件是在南齐永明三年（485年）墓中出土的，比封氏墓北齐大尊早80年。不过南齐大尊的烧制地点究竟在何处，也还同样未能明确，尚待以后的发现。总之，在相去不远的时代里，南、北方墓葬中都发现此种器物，是值得重视的一个问题。

二　隋唐五代

隋唐五代是我国瓷器的成长时期，它继承了魏晋南北朝的成就，在烧制技法上有了很大的发展。加以漆器、金银器及铜器的使用随着时代而逐渐走向衰落，于是瓷器的应用面就日趋广阔，各类器物的造型，也因适应不同的需要而式样繁多起来。在这一时期里，青、白两种色釉的瓷器，是生产上的两大主流。

青釉器物在隋代尚无显著的进步，到了唐代则名窑见于唐陆羽《茶经》的已不止越地一隅，而且秘色瓷器已成为进贡之物。唐代文人歌咏越瓷的诗章很多，可见越器烧造之精。五代时期固短，但由于吴越钱氏的藩烧贡器，使越瓷的装饰制作，丰富多彩，超越前代。

白釉器物在南北朝时已酝酿萌芽，隋代的白瓷，显然已烧制得比较成熟。到了唐代，邢窑器物大为流行，有"天下无贵贱通用之"[6]的记载，著名的宋代定窑，其创烧时代实亦始于唐及五代。

唐代除烧制青、白二色釉外，黑釉瓷器也比晋代德清窑所烧制的更进了一步，并缀以大块斑点装饰。釉下彩的开始创烧，更是制瓷工艺上的一个重大进展。

1949年以来，曾先后调查发现了不少唐、五代的窑址，如：湖南长沙的铜官窑、岳州窑；河南的巩县窑、密县窑、登封窑；安徽的寿州窑；江西景德镇的石虎湾窑，以及广东广州的西村古窑等，其中湖南长沙的铜官窑，河南的巩县窑、密县窑，广东广州的西村古窑等，都是未见记载的新发现。在古墓葬、基本建设工地，以至三门峡水库工程里，也曾发现了许多宝贵的遗物。通过已获得的这些珍贵资料，使我们对这一时期所烧制的瓷器，有了更多的认识。

1936年浙江绍兴古城发现唐墓一座，墓中有唐元和五年（810年）的砖墓志。同时出土了6件瓷器，计壶、盘各两件，圆盒、小水池各一件，另有铜器若干件。此墓系唐户部侍郎王叔文夫人之墓。王叔文是山阴人，见于《资治通鉴》及《新唐书》。

两件壶的造型完全相同。有六方形短流，曲柄，口部略向外翻，腹部丰硕，是唐壶的一种标准式样（见《中国青瓷史略》图一九）。通体施釉，光洁无疵，色泽青中闪黄，亦可看出唐代青釉的烧制水平。

唐时，我国与中亚一带商业交通频繁，遂将波斯一种有盖鸟首壶的式样，经由西域传到长安。影响所及，在当时白瓷及青瓷的制作上也出现了凤头壶，在绿釉及三彩陶器方面，也有装饰狩猎纹的鸟头扁形壶。此种有鸟头的器物，当时习称为"胡瓶"，是唐代早期盛行的形制，以往出土颇多，凤头顶上往往饰有鸡冠状花瓣的唐青釉凤头龙柄壶，即有



图三／唐黑釉斑点拍鼓

此种装饰。一般凤头壶只有一个弯曲的柄，此壶从盖的一端直到底部，盘结成一条细长的龙柄，是较独特的创作。壶身布满雕刻及堆贴花纹，中部堆贴成六组力士舞蹈像，周围环绕一圈串珠纹，下部宝相花纹与上方六组舞蹈像相对，构成壶身的主要装饰。壶颈及壶胫，则饰以莲花瓣、卷草纹、圆珠纹等。

青釉凤头龙柄壶是凤头壶中最精美的一件（见《中国青瓷史略》图四七），釉色淡青微黄。出土地点传在河南汲县附近，是北方所烧制的青釉瓷器。

近年，在广州西村皇帝岗古窑址里，也发现许多此种凤头壶的残片。另在广州瑞南路也出土了一件整器，现藏广东省文物管理委员会。

黑釉、黄釉或天蓝釉瓷器上施加灰蓝色或褐绿色的彩斑装饰，是唐代的一种独特作风。彩斑的形状，有的布满全器如唐黑釉斑点拍鼓（图三）；有的作大块形，多饰于壶身近流部分如唐黑釉斑点壶（图四）；有的作片叶状，两片相连构成一幅极美丽的图案，画有此种装饰的器物，以大型的壶、罐之类居多，如唐灰蓝釉斑点罐（图五）。釉与彩的结合非常和谐，而斑点的大小配置更增加了整体的美丽。

此种瓷器出土于河南南部的墓葬里。1949年后，在河南泌阳板桥附近曾出过一件，器形与灰蓝釉斑点罐虽有不同，但彩斑的作风却极相似，寥寥数笔，遒劲朴素，别具一种深



图四/唐黑釉斑点执壶



图五/唐灰蓝釉斑点罐





图六／唐长沙窑褐彩贴花执壶

沉浑厚的感觉。

唐长沙铜官窑枕是湖南长沙铜官窑的产品。铜官窑并不见于任何文献。1956年湖南省文物管理委员会进行普查工作时，在距长沙25公里的铜官镇瓦渣坪地方，发现了许多带彩的瓷器碎片，1958年9月省文管会曾派人进行初步调查[7]，1957年及1959年，故宫博物院也曾两次派员到铜官调查[8]，证实了此类器物就是这个古窑所烧制的。

此种带彩的瓷器以往在长沙附近墓葬里出土过不少，由于不能明确烧制地点，因而曾误认是湖南岳州窑的产品，其实，岳州窑与铜官窑的产品迥乎不同。岳州窑产品，多是青釉及红棕色、牙白色等单色釉器[9]；而铜官窑则于烧制青釉素器外，还生产丰富多彩的釉下彩器，如釉下施加褐色、褐绿色或绿色的以斑点组成的各种装饰花纹，也有施以褐绿色彩绘花鸟的。此外，还有贴花或施加褐斑的。器物以壶（图六）、盘、碗、盒为多，枕亦常见。本集里所选印的这件（图七），是在白釉下用绿色圆点组成菱形花纹，并且四块菱形花纹构成枕面的中心图案。枕的四角衬以半圆形的纹样，色彩非常雅洁，加以白釉的柔和色调，更显出一种静穆的气氛。



图七/唐长沙窑枕

唐代越窑壶的造型多短流，弯柄亦较短，壶身略呈扁圆，显得稳重大方。到了五代，壶的形制就有了显著的改变，有长而弯曲的流，柄及壶颈均较唐代的长，器身以椭圆形为多，给人以轻盈之感。

此壶是传世品（图八），光素无纹饰，仅在颈的接连处饰有弦纹一线，两侧小巧玲珑的双系，是五代至北宋早期瓷壶的一种风格。



图八/五代越窑执壶





图九／五代青釉盖罐

五代青釉盖罐（图九）是1955年于广东番禺石马村五代墓葬中出土的。罐盖两侧各伸出一横栓，栓端各有穿孔；罐肩部有二系，与二系成直角方向又各有一对立颊，也有穿孔。器盖横栓合于立颊内，可于一端孔中穿上横轴，使器盖能自由开闭；也可于两端都穿上横轴，令器盖固合，则提携移动时，器盖绝不致滑落。如此精巧的设计，可谓别具匠心。此种罐的造型沿袭了晋代所通行的系罐形式，但晋代的罐仅有四系而无盖。此罐既有盖，又增加了横栓，在实用上是很大的改进。同时出土的罐还有几种不同的式样。罐的釉色极光润，而青色较淡，这是不同于越瓷的地方。

三　宋

宋代的烧瓷技术有着巨大的发展，最显著的有两个方面：

第一是青瓷的烧制。青瓷经过唐及五代，在烧制技术上已有相当深厚的基础，宋代则又进一步提高。著名的青瓷窑，北方有耀州窑、临汝窑以及专为王室烧制瓷器的汝窑及官窑；南方则除一度仿照北官而继续烧制的南方官窑外，还有突出的龙泉窑。其他仿制青瓷的地区，文献上也都有详明的记载。宋代青瓷所以远远超越前代，其主要原因，在于青釉中含铁量的适当以及还原焰控制的适度，这种技术上的显著进步，是烧制青瓷达到卓越成就的最重要条件。青釉的色泽，由微带黄色而呈橄榄绿色，更进而成为苍翠欲滴的色调，

明澈温润，是我国青瓷达到高度水平的标志。

第二是宋代瓷器在装饰花纹上的突出发展。早期的定瓷及耀瓷，仅能在一色釉的器物上施加划花、刻花及印花等传统手法。河南修武县当阳峪窑所烧制的瓷器，已于划刻之外，创造了剔地及填地两种新的方法。直到磁州窑系统的许多瓷窑所烧制的器物，才又开创了在胎上用毛笔来作画的新方法。此种在白釉或绿釉下用黑色或赭色绘画的装饰，较之定窑等瓷器上所附加的花纹远为自由活泼，就是比之唐代长沙铜官窑的釉下彩也迈进了一大步，因为铜官窑瓷器上的花纹大都是规整的图案，只有把绘画的方法应用到瓷器上来，才可以从笔触中充分发挥民间艺人们的智慧。此种瓷器的烧成，为以后的彩绘瓷器奠定了初步基础。

此外，黑釉瓷器的广泛应用，影青及釉上施加红绿彩，以至青花、釉里红的开始萌芽，都可以显示出制瓷工艺的孳乳繁盛。所以说宋代是我国瓷器的一个蓬勃发展时期。

定窑，向来文献上记载的都说在定州，经过故宫博物院两次调查，证实了这个古窑遗址在定州邻县的曲阳县北乡灵山镇的涧磁村以及东西燕山村（曲阳县宋属定州，燕山村一称燕川村）。现在地面上还堆积着无数标准定瓷碎片与烧窑工具，形成了几个小丘[10]。

定窑的开始烧造时期，一般都说是北宋，但据《曲阳县志》王子山禅院长老和尚舍利塔的碑文记载，曲阳龙泉镇在后周显德四年（957年）已确有瓷器，而且当时还设置了瓷窑商税务使，在镇监收税银。由此可证，在后周显德年间定瓷已大量生产了，不过这一点向来没有被研究瓷器的人们所注意。在遗址里还发现了许多唐代式样的碎片，因而定窑烧造年代的上限要早到唐，而盛于五代及北宋。另从宋宣和二年中山府贩瓷器客赵仙重修马夔碑记中也可获得佐证[11]。

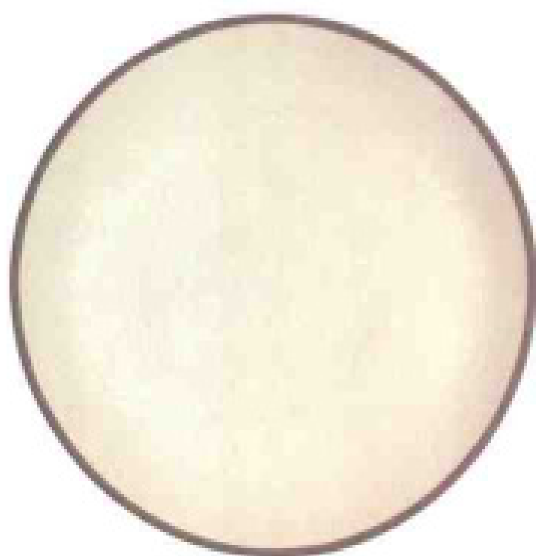
由于定器是覆烧的，器口多毛边，至北宋末期，宫廷用瓷就改用了汝器。不久又发生了靖康之变，定窑的生产就衰落了。

定瓷的胎骨一般较薄，白釉微显牙黄，柔和洁净。花纹有划花、刻花、印花等种种。

印花图案的布局，谨严整齐。大盘中心，多系莲花及鲤鱼，四围辅以牡丹、萱草及飞凤，配置成一幅极为繁缛的图案，通体格调，统一而和谐。宋定窑印花盘（图一〇），盘心花纹系缠枝莲花 5 朵，以中央一朵为主体，盘周环绕缠枝菊花纹，就图案设计的整体看来，疏密得体。

刻划花纹与印花的处理迥乎不同，布局方面也是主题分明，简洁有力，花纹有缠枝花或折枝花。以篾状工具划刻出有斜度凹线，组成各种非常生动的画面，如花叶的翻侧俯仰，水纹的旋转波折，以至游鱼的浮沉跳动，处处都表现出当时制瓷工匠们的卓越技巧。造型以盘、碗为多。大型的碗，外面刻划莲花瓣，里面划以简单的花卉，气韵浑厚。大型





图一〇／宋定窑印花盘



图一一／宋定窑刻花梅瓶

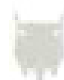


图一二/宋定窑孩儿枕

的宋定窑刻花瓶（图一一），腹部主体图案是两朵莲花，疏落有致，底部划蕉叶纹。此种蕉叶纹为此后瓷器上所沿用的一种装饰。

定瓷除了瓶、碗、盘、碟之外，也烧瓷枕，故宫博物馆藏品中有一件宋定窑孩儿枕（图一二），造型作儿童侧卧姿势，左手垫头，右手执丝绦状物，体型优美。边纹饰凸雕图案，亦极简洁拙朴，是定瓷中极少见的。

汝州（今河南临汝县）何时开始烧青瓷以及受何处的影响，文献里尚无明确记载。近年来经故宫博物院调查，确知在临汝的南乡严和店及东乡大峪店都散布着很多古代烧制青瓷的窑址，所见碎片的青色，已达到相当高的水平[12]。由于汝瓷有这样高的成就，所以北宋后期，朝廷便命汝州工人烧制青瓷用来代替定瓷。此种为王室所烧制的青瓷，必先经过宫廷挑选，不合选的才许出卖，因而流传下来的不很多，所以在不足100年后的南宋绍熙





图一三／宋汝窑盘

（光宗）年间，就有汝瓷"近尤难得"之说[13]，足见传世汝瓷的稀少。

汝瓷的釉色比之早期汝州青瓷略淡，有较细的纹片，制作极规整，里外满釉，大都用细小的支钉支烧，所以底部有支烧痕。器物以盘（图一三）、洗（图一四）为多，宋汝窑碗（图一五）较少，仿汉代铜洗及铜奁式样的更少。胎骨较薄的器物，隐隐可见露胎部分呈浅赭色，在带有弦纹的器身上尤为明显。





图一四/宋汝窑洗





图一五/宋汝窑碗

官窑为宋代四大名窑之一，窑有南北之分。北宋宣、政年间，朝廷继汝窑之后，在汴京自置瓷窑，专为宫廷烧制瓷器，称为官窑。南渡后，邵成章提举后苑，袭故京遗制，在杭州置窑于修内司，烧制青瓷，名内窑，亦称修内司窑。内窑制品，“澄泥为范，极其精致，釉色莹澈，为世所珍”[14]。嗣后，在乌龟山郊坛下别立新窑，名郊坛下窑，比之旧窑，则远不如矣。修内司窑（内窑）及郊坛下窑，后代统称为南宋官窑。

汴梁的北宋官窑及杭州的修内司窑，由于窑址尚未发现，无从探讨其真实情况。而杭州郊坛下窑，经过多次调查，已为人们所了解。因而，除郊坛下烧制的青瓷外，要想正确地区别北宋官窑与南宋修内司官窑的制品，还有待于今后的进一步研究。

官窑青瓷之传世品大概以洗（图一六）、碗为多，釉色厚润莹亮。器口边缘部分，由于釉汁下垂，釉层较薄，透出黑胎骨，略泛紫色；底足露胎部分，则呈黑色，因有“紫口铁足”之说。器身有纵横交错的纹片，亦有如冰纹重叠状的，这是与汝瓷、哥瓷所呈纹片的不同处（图一七）。

据文献记载，宋代龙泉县有章姓兄弟二人，兄章生一，所烧瓷器，名为哥窑。流传下



图一六／宋官窑洗



图一七/宋官窑弦纹瓶

来的哥瓷，虽为一般人所熟知，但在龙泉已发现的古代大窑遗址中，尚未发现过哥瓷碎片，因而哥窑遗址究在何处，还是一个尚未解决的问题。目前所谓哥瓷，仅是根据文献记载或流传下来的器物如宋哥窑弦纹瓶（图一八）、宋哥窑贯耳瓶（图一九）、宋哥窑鱼耳



图一八/宋哥窑弦纹瓶





图一九／宋哥窑贯耳瓶

炉（图二〇）来判断的。哥瓷的特点是通身布满纹片，并且大小纹片相同，俗称大小片或文武片。大纹多呈黑色，小纹往往呈酱褐色，所以又有“金丝铁线”之称，这是和汝瓷、官瓷不同的地方。釉色有米黄、粉青等种种，器形以炉、瓶居多，有弦纹、贯耳等仿铜器制作，一般都属小型器物。



图二〇／宋哥窑鱼耳炉



图二一/宋龙泉窑贯耳瓶

龙泉窑在今浙江省龙泉县。多年来考古学家曾进行过多次调查，1959年江苏省轻工业厅及浙江省文物管理委员会又联合进行了一次发掘，对龙泉窑才有了进一步的了解。龙泉窑址范围极广，一般都以大窑所烧的作为代表。釉色以翠青、粉青、梅子青最佳。器形似盘、碗等实用器皿为多，产量极大，近几年来在陕西、湖南、四川各地也出土不少。龙泉瓷器不仅销行国内，同时还远输国外，在日本、埃及等国家的沿海滩地以及古城废址里，都曾发现龙泉瓷器的碎片。

龙泉窑传世品中，碗及洗器外多饰凸雕莲瓣花纹。洗心有隆起双鱼的，称双鱼洗，单鱼的极少。宋龙泉窑贯耳瓶的造型，凤耳、鱼耳的常见。贯耳瓶传世较少，体积大的更不多见（图二一）。





图二二/宋钧窑尊

宋代钧窑的烧制地点，一般都说在河南禹州的神垕镇。但是经过调查，证实宋钧碎片的所在，是在离神垕镇约 5 公里的野猪沟。此处距离宋代烧制汝瓷的东乡大峪店，只35公里，因此钧瓷与汝瓷应有密切的关系[15]。

钧瓷的色釉，有绿中微显蓝色光彩的，也有呈紫红色彩的。蓝呈月白，或是蔚蓝一色；紫呈玫瑰般紫红，或像晚霞一片；更有的是斑斑点点，青蓝与紫红相间，此种错综复杂的色彩，极尽绚丽灿烂之致。烧成的器胎呈灰褐色，器身有盘曲蜿蜒的小条纹，即所谓"蚯蚓走泥纹"，此种条纹，虽是瓷器烧制上的一种缺陷，但已成为一般鉴定钧窑所重视的一种依据。造型以盘、碗、瓶、尊（图二二）、花盆（图二三）之类为多。洗的口部作板沿式，随洗身分作六瓣如宋钧窑洗（图二四）；尊的式样有仿铜器形制的，宋钧窑出戟





图二三/宋钧窑花盆

尊是最显著的一例（见《中国青瓷史略》图六一）。钧窑产品，一时曾成为风尚，黄河南北产瓷的窑厂都摹仿因袭，直到元代还在继续烧制。不过青蓝地上所呈现的红色作块状，显得呆板，色调也灰暗滞浊。钧瓷一般为民间所用，所以传世颇多。近年在黄河南北各地发现的古代窑址中，元钧的碎片很多。

耀州窑，在宋人笔记、《宋史·地理志》以及方志里都曾提到，但过去研究瓷器的人，因为未发现窑址的所在，无所依据，因而误将北方所出土的一种青瓷（其实是耀瓷），说成是宋代东窑作品，或混淆青瓷，或说成是北龙泉、北鹿水、秦窑、甚至还有说成汝窑等的。

1949年后，故宫博物院在陕西铜川市（旧称铜官，属耀州）北15公里的黄堡镇　（旧





图二四/宋钧窑洗

称黄浦镇）调查，发现了许多青瓷碎片、窑具以及一块宋元丰七年（1084年）耀州窑神庙的"德应侯碑"，碑文中有关黄堡镇烧制瓷器的记载颇多。这就确切证明了宋代耀瓷窑遗址的所在，从而耀瓷的真面目也就肯定下来，廓清了以往许多错误的说法。这是近年来在陶瓷研究方面的重要收获之一[16]。1959年陕西省社会科学院考古研究所在黄堡镇、立地坡、上店村及陈炉镇等地进行了调查发掘，对耀瓷的研究更提供了重要的系统的资料[17]。

耀瓷的胎质，灰而带褐。釉色青如橄榄，但有的稍绿，有的微微闪黄，同一色调之间，又具有程度不同的差别。器物多盘、碗等日用品，瓶、罐之类甚少，像宋耀州窑刻花瓶那样造型浑厚庄重的尤为少见（图二五）。器物上的纹饰，以内外布满模印或雕刻花纹的居多，光素的比较少。器形有作花瓣式的，有六折的，有多折的。花纹的图案有莲花、菰草、缠枝花卉、波浪纹、鱼鸟纹等。构图齐整，线条流利。这也是一般宋代民窑作品的主要特征。



图二五/宋耀州窑刻花瓶

宋耀州窑塑像是庙里的一件塑像（图二六）。以树叶蔽体，左手托宝瓶，右手执草叶。传说黄堡镇旧有药王庙，庙中所供药王是唐代名医孙思邈。孙是耀州孙家塬人，他不但医理精湛，而且深通药物，对于药物的栽培与采集，都有很大的贡献，因而后人称他为药王。这一塑像或与药王有关。像通体青釉，略闪黄色，是耀瓷的本色。





图二六／宋耀州窑塑像



图二七/宋影青刻花瓶

影青是宋元时期一种釉色介于青、白瓷之间的瓷器（图二七），主要烧造地区为江西景德镇的湖田乡。其特点是胎薄，釉润，青色淡雅，器形规整。器身上的印花、刻花装饰，亦极简洁朴素。影青瓷器除景德镇外，江西吉安烧制较多，但胎质松粗，釉色灰黄。此外，福建德化、晋江及安徽繁昌等地，也都烧制，但终难胜过湖田。器形以盘、碗最多，壶、瓶等物极少，瓷枕更不多见。如宋影青蟠龙枕是近年在湖北汉阳宋墓里出土的，比之一般伏虎枕还为精美（图二八）。



图二八/宋影青蟠龙枕

宋登封窑刻双虎纹瓶，瓶形略似橄榄，腹部丰满，圈足。器身花纹主题是双虎扑斗于草莽中，线条简练有力。画面的空白处，填以细小圆圈，一般称为珍珠地纹。通体赭彩，覆以白釉，是一种釉下赭彩的做法（图二九）。近经调查，在河南登封及密县古窑址中发现不少，因而确定这件瓶的烧造地点在河南省登封县。

宋扒村窑在河南禹县西北约20公里的扒村，是1949年后故宫博物院所发现的重要古窑址之一[18]。由于扒村窑所烧造的瓷器种类极繁，有白釉划花、白釉画黑花或赭花、绿地黑花以及素三彩雕花或划花等，解决了不少鉴别宋瓷方面的问题。即如这类绿釉黑花器，向来未能肯定其烧制所在，通过窑址的发现，现在可以得出明确论断。扒村窑所烧制的器物，以大型、白釉画黑花的为多。器物上的纹饰，一般都是鱼藻花鸟之类，泼辣有力。如宋绿釉黑花瓶（图三〇）的纹饰即鱼藻图，鱼的画法，不求形似，仅寥寥数笔而神气飞动，这是扒村窑器物的特点。



图二九／宋登封窑刻双虎纹瓶



图三〇/宋（金）绿釉黑花瓶

黑釉剔花罐（图三一），宋时在河北、河南及山西等地区，可能曾盛烧一时，1949年后在河北邯郸所发现的观台窑[19]、河北磁县漳河北岸的冶子窑[20]，以及山西雁北地区宋墓中都曾发现此种黑釉刻花的碎片。器形一般较大，所刻花纹粗细不一，以缠枝纹居多，并以回纹或卷草纹作为辅助装饰。



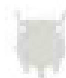
图三一/宋（金）黑釉剔花罐

四　元

元代瓷器从前不为一般鉴赏家所重视，因而文献上的记载大都说元瓷粗率，毫无可取之处，这是很错误的。

过去，对釉下彩的青花及铜红制品，都认为始于宋而盛于明，其实，宋烧之说，迄今并未能从实物上得到确证。而明永乐时期烧制这种用钴、铜呈色的作品所以能获得较高的成就，也绝不是偶然的，其间必定有一段发展、成熟的过程，这就不能说是与元代毫无关系。根据近来研究，证实了元代对这两种釉下彩的烧制，有极其重要的贡献。它在陶瓷发展史上，起了承先启后的作用。

元代瓷器，一般都是相当大型的，有巨大的坛、罐、壶、瓶以至盘、炉之类。因为器形大，胎骨厚重，显出元瓷雄壮浑厚的气魄。画面装饰，从宋代的一般尚素，及刻花、划花、印花，并一部分绘画方法，更进而发展到突出地完全用绘画的手法。单就画面而论，除了用卷草、蕉叶、莲瓣、缠枝莲菊、波浪纹作为圈纹或底部装饰外，主要的装饰是缠枝牡丹、芭蕉、瓜果、鱼藻、云龙、莲池鹭鸶、残荷飞禽、松竹梅、凤双飞、人物故事等，题材非常丰富。这为明代瓷器上的绘画，开辟了一条广阔的道路。





图三二／元青花鸳鸯莲花纹盘

元代瓷器，除了景德镇窑所烧的这两种釉下彩作品足以代表这一时代制瓷业的发展水平外，盛行于黄河南北的钧瓷，畅销海外的龙泉瓷等，在元瓷的发展中，也都有重要的作用。

元青花鸳鸯莲花纹盘（图三二），作菱花边，折沿，沿面画锦纹，盘里画缠枝莲花6朵，盘心画莲池鸳鸯。结构紧凑，风格清新，标志着瓷器上的绘画装饰已进入了新的阶段。

此种大盘为当时输出国外的主要品种之一，现在留存在伊朗、土耳其以及印度尼西亚的为数颇多。据近人韩槐准氏《南洋遗留的中国古外销陶瓷》一书中称：当时马来土人习惯，凡遇宴会，例用可供4人至8人共食之大盘。明代马欢所著《瀛涯胜览》一书中于“爪哇条”下亦有“国人……用盘满盛其饭，浇酥油汤汁，以手撮入口中而食”的记载。因而此种大盘可能是专为外销烧制的。



图三三/元青花松竹梅纹炉

元瓷中，青花炉比较少见。青花松竹梅纹炉（图三三），冲耳，兽面三足，腹部作长方形，显得非常凝重。器口边沿围以一圈锦地纹，器身画松竹梅岁寒三友图，是宋代以来流行的一种绘画题材。

元代釉里红瓷器所呈现的红色，差别很大，多数由于未能烧透，以致显出灰黑色、淡灰色以及隐约显现的淡红色。元釉里红松竹梅纹瓶（图三四）的红色比较透亮，是元代釉里红的优秀作品。花纹除颈部蕉叶、叠浪、卷草以及底部莲瓣座卷草纹外，主要部分是松竹梅，衬以芭蕉与坡石，画意极为淡远雅洁。

造型继承宋代制作，而有一些改进，颈部已略短，腹部亦较丰满，座台极矮，接近平底，显得非常稳重。

元釉里赭花卉纹神座，座足作鱼形，座身花纹有折枝花卉及其他图案，花纹极为繁复，釉下色泽呈褐赭色，此种彩色，在元瓷中尚属少见（图三五）。





图三四／元（明洪武）釉里红松竹梅纹玉壶春瓶



图三五／元釉里红花卉纹神座



图三六/元影青刻云龙纹玉壶春瓶

元代烧制影青瓷器的窑，经故宫博物院调查，证明是在景德镇南山一带。色釉、胎骨都较宋代湖田窑为逊色。元影青刻云龙纹瓶（图三六），器形依然是宋代式样，云龙以及莲瓣座、蕉草等纹饰，都是在元代青花、釉里红瓷器上经常见到的。

龙泉瓷器到了元代，胎骨显得厚重，青釉色调以暗黄绿色居多，亦有葱绿色的。底部往往有莲瓣形装饰，为元代刻划花纹的新风格。如龙泉窑刻松竹梅纹盖瓶（图三七），瓶肩部有如意形花纹，腹部刻松竹梅，元代钧窑瓶以至明宣德时代的青花瓶，都是这种形式。

元代龙泉瓷器盛销国外，汪大渊《岛夷志略》有“处州瓷器”、“处瓷”、“处器”及“青处器”等名称。





图三七/元末明初龙泉窑刻松竹梅纹梅瓶

五 明

我国瓷器在北宋时期，已盛极一时。及至金兵南下，河北、河南两地，首当其冲，窑户或逃亡，或被掳，窑场亦因之荒废。赵宋南渡后，政治中心移至南方，一时北方的地主官僚、富商大贾以及技术工人，骈集临安（现杭州），从此，江南生产迅速发展，成为我国经济繁荣地区。只就手工业中的瓷器制造而论，自南宋以迄明清，著名的瓷窑，大都集中于南方。特别是江西景德镇，因为附近产有优良的瓷土及釉料，更因地理之便，利用鄱

阳湖及长江水道，可以将产品运往各地，所以从元代起，宫廷用器就取给于此。明初奠都南京后，御器厂仍设于景德镇。这时，景德镇的制瓷技术已日臻精美，烧造的青花及釉里红器，已由初期的萌芽状态逐步成长以至成熟，而郑和等 7 次下西洋带回了名苏麻离青的青料[21]，使得青花的烧制有了极大的进步，同时他携带出去的青花瓷器为数极夥，无形中为瓷器外销，开拓了道路，瓷器的需要量，因而倍蓰。于是景德镇窑便成为全国瓷业的中心。明代（成祖）迁都北京后，官窑依然设在景德镇，这完全由于物质条件迥非其他地方所可比拟之故。

明代近300年间，以宣德、嘉靖、万历三朝烧瓷的数量最多。又因当时外销关系，民窑瓷器供应国外市场的为数也很不少。

概括明瓷的主要成就，第一是白釉烧制的成功。文献上记载的永乐、成化以至嘉靖、万历的白釉，有所谓“甜白”（永乐），“汁水莹厚如堆脂，光莹如美玉”（宣德），“纯净无瑕”（嘉靖），“透亮明快”（万历）等美称。而这种细腻莹润的白釉，又进一步促成了釉下彩及釉上彩的卓越成就。第二是青花器的独步一时。从明代早期直到崇祯年间，其间青色的用料虽有种种差别，但青花的烧制，始终赓续不衰。从而青花瓷器便成为我国制瓷工业的基本产品之一，迄今仍为人们所喜爱。第三是铜红呈色的单色釉以及釉里红的烧制成功。第四是加彩方法的丰富多样，如成化的斗彩，嘉靖、万历两朝的五彩、杂彩等，不但名著一时，并为清代的彩瓷奠定了深厚的基础。此外，在造型纹饰方面，也不断有新的发展，这些都为后来清代烧瓷所继承、发扬光大的源泉。

永乐时期带款识的青花瓷器极为稀少，见于文献记录的，仅明谷应泰在《博物要览》中说：“永乐年造压手杯，坦口折腰，沙足滑底，中心画有双狮滚球，球内篆书大明永乐年制六字或四字，细若粒米，此为上品。鸳鸯心者次之，花心者又其次也。杯外青花深翠，式样精妙，传世已久，价亦甚高。”此杯即俗称压手杯，杯心画双狮滚球，中有“永乐年制”四字篆款，正是书中提到的上品。所谓压手杯，就是将杯覆合手中，杯口大小恰合掌心之意；坦口是指杯口外方反开；杯的腰部微折，就名折腰；圈足部分烧造时匣内填沙，以防釉溶后黏着，因而留有沙痕，遂叫沙足；足的内部挂釉，比之外部较滑，又称滑底。这都是永乐压手杯的特点。据文献记载，压手杯在万历时传世已绝少，其名贵可知。杯口外侧有一圈梅花点纹，内侧有两道圈线。杯身绘缠枝莲纹，明永乐青花缠枝莲纹杯，杯足外侧为卷草纹，青花的颜色，球心者略深、花心者稍淡，胎骨较厚，拿在手中，有凝重之感。

红釉瓷器的烧制，在元代是实验试制阶段，到明永乐时已完全烧制成功。由于釉色鲜艳，所以称作“鲜红”。文献上以为永（乐）窑鲜红比之宣（宣）红尤为贵重。明永乐红





图三八/明永乐红釉高足碗

釉高足碗的里面印有云龙纹饰，碗心有“永乐年制”四字篆款（图三八）。

盖罐的肩部有三个环耳小系，保留着元代的遗风。釉色仿宋龙泉窑器，青翠可爱，是永乐时期景德镇窑仿烧宋龙泉釉达到高度成就的标准作品（见《中国青瓷史略》图六七）。

碗是仿宋影青的釉色烧成。胎骨极薄，雕刻缠枝莲6朵，雕刻的花纹透过薄胎映入碗内，清晰可见，碗口外撇，口以下折而下敛，底部较小，是永乐时期碗的典型式样（图三九）。



图三九/明永乐影青刻缠枝莲纹碗



图四〇／明宣德青花海涛龙纹扁瓶

景德镇窑在宣德一朝达到极盛时期，文献上有所谓选料、制样、画器、题款无一不精的记载，所以品评明代青花每以宣德所制为首。青花瓷器的造型、纹饰都极丰富。青料的应用技法，已达到圆转成熟阶段，在细线轮廓之外，再施以渲染，因而浓淡阴阳，把握自如，画面显得更加生动活泼。纹饰题材多种多样，鸟兽、鱼虫、花卉、草木，以至云龙、海水、人物等，无不就器作画，配合得当。

明宣德青花海涛龙纹扁瓶，波涛汹涌，行龙出没于惊涛之间，鳞爪生动，有夭矫攫拏之势（图四〇）。枇杷绶带盘，盘心画枇杷一枝，绶带鸟作回头啄果状，简洁生动，宛如一幅宋人图画。盘的造型是元末明初的流行式样，器形虽大，但极规整（图四一）。

成化一代所烧的瓷器，胎骨薄而坚洁，釉汁莹润平滑。这些优点，正说明这一时期用料选择之精以及制坯技术的熟练与精巧。

成化瓷器的装饰彩绘，用色较多，明代的文献，如隆庆间的《清秘藏》、崇祯间的









图四一/明宣德青花枇杷绶带纹盘

《长物志》、《博物要览》及《敝帚轩剩语》等书中，都说成是五彩，或青花间装五色。所谓“五彩”、“五色”就是多种彩色之意。到清代康熙、雍正年间的《南窑笔记》中，才有斗彩、五彩及填彩三种说法。所谓斗彩，是“用青料画花鸟半体，覆入彩料，凑其全体”，与后来所谓以青花为轮廓，彩加在轮廓内，含有争妍斗绝之意的斗彩完全不同。填彩是以“青料双勾花鸟人物之类于胚胎，成后，覆入彩炉，填入五色”。而五彩是素瓷纯用彩料画填出的。其实，成化瓷器上的施彩方法既不是斗彩这一个名词所能概括，也不限于上述斗彩、五彩及填彩三种施彩方法。细加区别，可以划分为：

第一种，全部是青花，偶尔加上几点彩色作为点缀——点彩；

第二种，彩色覆盖在青花花草之上——覆彩；

第三种，在青花花纹的边外，渲染浓淡深浅如晕状的色彩——染彩；

第四种，在青花的某一部分上增加一种彩色，与青花显出两种色调的对比——加彩；

第五种，在轮郭线内施彩——填彩。

此种变化多端的施彩方法，可以说是成化时期的新创造。在这一时期瓷器上所施的彩色，大都鲜明透亮，只有蛇紫一色比较浓暗。

此外，瓷器上的绘画，也极生动，有轻盈美妙之感。

由于成化瓷器有以上许多优点，因而文献上给予明瓷的评价是：“首成化，次宣德，次永乐，次嘉靖。”这个说法是很有见地的，但也有“青花贵宣德，彩瓷贵成化”的说法。

斗彩菊蝶纹杯身的彩绘，除了以菊花为主，还有丛草、蝴蝶及蜜蜂等。彩的使用有加点及覆盖两种。彩色方面所用的娇黄同蛇紫都是成化彩的特点。画意极为淡远。

斗彩人物杯身绘有人物、松柳、坡石、丛竹等。柳条松枝都先用青料绘制，再盖以水绿色彩，石边小竹也是用覆彩方法。人物均用填彩，全杯彩色用矾红翠绿，鲜艳动人。

成化瓷器的传世品，多为小型杯碗，瓶极少见。斗彩蔓草纹瓶身上所画的蔓草，简洁明快，富有装饰图案的趣味。青料轮廓中仅填淡绿一色，异常静穆幽雅，是成化彩瓷中别具风格的作品（图四二）。

斗彩缠枝莲纹盖罐上的莲花，俱用青料渲染，缠枝则用青料双勾后再加绿彩，仅器盖上的花朵是红色的。此种不同寻常的青花加彩方法，也是成化彩瓷一种新的创造。

成化盖罐的造型，除腹部扁圆的一种外，斗彩海龙纹盖罐这种形制，为以后清代康熙、雍正时期所盛行仿造。这件盖罐绘海水云龙，波涛翻腾，蛟龙飞舞，空隙部分，衬以朵朵行云作为点缀，龙身加黄彩，云同海水是绿彩，浪不施彩，更显出白浪滔天的气势。花边是一圈矾红，绚烂夺目，可说是成化彩瓷的一件标准作品（图四三）。





图四二/明成化斗彩蔓草纹瓶





图四三/明成化斗彩海涛龙纹"天"字罐



图四四/明成化青花麒麟纹盘

据文献记载，成化时期由于外来青料俱已用罄，改用国内所产的平等青，因此青的色调较永乐、宣德为淡，成为一种淡描的青花，但比之宣德还为清亮。一般青花器皿的造型与彩瓷相同，但多属小型。

青花麒麟纹盘已不多见，盘较浅，盘边有款（图四四），这是宣德年间开创的风格，后来的弘治、正德盘也都沿袭仿制。此盘中画麒麟较为别致。青花花卉纹碗所画花卉草虫，清新俊雅，是成化的独特风格（图四五）。





图四五/明成化青花花卉纹碗

孔雀绿是正德时期独创的一种釉色（图四六），它突破了宋代所烧制的那种深暗的青绿，而烧成与孔雀羽毛相似的翠绿色调的孔雀绿鱼藻纹盘，是釉下青花与绿釉相重叠，鱼藻纹变成黑色，更属别具风格（图四七）。

青花瓷器到了正德时期色调已变为晦暗，微微带黑，亦有近乎淡抹的一种，青花人物



图四六/明正德孔雀绿刻莲瓣纹碗



图四七／明正德孔雀绿鱼藻纹盘

盒（图四八）就接近成化的色调。盒分三层，周身画庭园仕女通景，盒的造型以及装饰画的题材，在正德时代的瓷器里是极少见的。青花红绿彩云龙纹碗（图四九），在青花瓷器上加红绿两种彩色，比之成化瓷器上的加彩别创一种新的格调。正德时烧制的碗，可能在当时声誉最著，因而到了今天，景德镇犹有“正德碗”的名称。

素三彩是指用黄、绿、紫等素色所烧器皿的通称，并不局限于三种彩色。此种素三彩是正德瓷器里极为优秀的品种。明正德素三彩海蟾纹洗的外部划刻海蟾，以黄彩为蟾，绿彩为水，白彩为浪花，紫彩为足，口沿有四字边款“正德年制”，款饰黄彩，在传世正德







图四八/明正德青花人物纹盒



图四九/明正德青花红绿彩云龙纹碗

三彩瓷器中比较少见（图五〇）。

嘉靖时期的瓷器，无论釉下彩或釉上彩都有极大的变化，青料因用几经淘炼的回青，并加以江西所产的石子青，所以青的色调极浓艳，有的呈堇青色，也有带紫红色的，与宣（德）、成（化）时期的青花迥乎不同。嘉靖的瓷器在明代瓷器中评列为第 4 位。釉上彩盛烧矾红器，此种矾红的加彩方法又与明代早期的大有区别。嘉靖以前的矾红，只是一种



图五〇／明正德素三彩海蟾纹洗

作为点缀用的附加彩饰。嘉靖时期，所谓杂色瓷器上的加矾红彩是先施黄釉，然后在釉上加彩成为红地黄花。嘉靖瓷器除此种矾红作地的以外，还有青地、紫金地、黄地等。文献上所谓的制锦，乃是嘉靖瓷器中独具的风格。如青花矾红鱼藻纹盖罐（图五一），通体以青料画鱼藻莲花，藻荇间绘不同姿态的游鱼12尾，称为鲭鲌鲤鳜水藻鱼罐。鱼身均施矾红彩，彩下以黄彩为地，鱼鳞及鱼身轮廓均用褐彩勾勒，这又是矾红加彩的另一作风。

葫芦瓶（图五二）及鱼藻罐的器形是嘉靖时代所常见的。葫芦瓶的器身，有的作长圆形，有的上下两节圆形都较丰满，还有上节圆而下节方。矾红缠枝莲纹瓶，是属于长圆一类的形制。罐的式样有宝珠顶盖，大型的为多。总之，嘉靖瓷器的造型、施彩以及纹样，都以繁复胜于前代。





图五一/明嘉靖青花矾红彩鱼藻纹盖罐



图五二/明嘉靖矾红彩缠枝莲纹葫芦瓶

隆庆一朝历时仅 6 年，传世瓷器较少，所见仅青花及五彩两类。青花除盘、碗外，尚有银锭、长方委角及方胜等各式盖盒，是隆庆时创造的新形制。明隆庆青花团龙纹提梁壶的制作不用传统的壶柄，而制成为提梁式样，壶上青花与嘉靖时期的色调约略相同（图五三）。

万历时代，彩瓷已发展到一个灿烂绚丽时期，它继承了成化、嘉靖的施彩方法，更进而成功地创造了万历五彩。此种彩瓷大抵可分三类：一类是釉里青花，釉上并用绿、黄及矾红三彩，虽仅 4 种彩色，但运用上交替错综，可以变成多彩的效果；一类是青花上加绿、黄、茄紫、矾红各种色彩，并用褐黑或褐赤色作为图案的线描；还有一类是不用青花，仅在釉上加彩绘，其中用红、绿及黄三种颜色的居多。

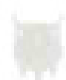


图五三/明隆庆青花团龙纹提梁壶

当时瓷器的造型多种多样，如棋盘、棋罐以至屏风、笔管等非日常必用之物，也都大量烧制。纹饰方面，构图新奇，加上广泛应用彩色，就形成了万历彩瓷的时代风格。大型的器皿如罐、瓶、炉之属（图五四、图五五），小型的如杯、碟、盒、匣等类。品目繁多，其中用镂空的手法烧制的如五彩镂空云凤纹瓶（图五六），则是万历时代瓷器烧制技巧上的一个新成就。

万历除了五彩以外，还有所谓杂彩明万历黄绿彩云龙纹盖罐（图五七）。此种用彩方法，嘉靖时已有烧制——矾红缠枝莲纹瓶。万历时应用黄、蓝、青及红色等作为彩地的更较普遍。

文献中记述天启时代的瓷器，多谓青花色调黑，胎厚，而纹饰粗犷，仿佛一无可取。其实天启瓷器并不如此，只是传世较少而已。明天启青花花卉纹方瓶造型优美，青花色调淡雅，花纹亦极细致工整，可以代表天启一代的造诣。瓶的外口有“天启年米石隐制”七字（图五八）。米石隐名万钟，擅书画，以收藏奇石著名，这是他定烧的瓷器。





图五四/明万历五彩鸳鸯莲花纹瓶



图五五/明万历五彩云龙纹尊



图五六/明万历五彩镂空云凤纹瓶



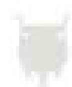
图五七/明万历黄绿彩云龙纹盖罐





图五八／明天启青花花卉纹方瓶

明代地方窑中，福建德化窑与浙江龙泉窑齐名，传说德化窑在宋代已经烧制白釉器物，经故宫博物院调查，在德化屈斗宫的古窑遗址里发现许多宋代白釉碎片，从而证明所说属实[22]。到了明代，白釉的色调已烧成象牙白，釉层与胎质几乎不能分清，胎骨虽略厚，但有温润如玉之感。所烧器物以盘、碟为多。何朝宗为当时塑像名手。他塑的达摩像，双目炯炯，极见传神，衣纹亦有随风飘动之势，像背后印有“何朝宗”阴文葫芦形款识（图五九）。玉兰尊，器身刻倒垂玉兰一枝，布局简练，是德化窑瓷器中最少见的，应是当时名艺人的精辟之作（图六〇）。







图五九/明德化窑“何朝宗”款达摩像



图六〇/明德化窑刻玉兰纹尊

明代缸瓦胎三彩瓶缶，俗称“法花”，大抵是山西南部泽州（现晋城）、潞安（现长治）、平阳（现临汾）一带所烧制的。此种以蓝、紫、青三色为主，并部分地配以绿、黄、白等色的作风，颇与唐代三彩及宋元时代的琉璃相近似。三彩的色釉极华丽，蓝的如深色宝石，紫的宛如紫芍药，绿的翠绿，黄的像蜜蜡一般，施彩亦交错应用。纹饰用线雕、透雕以及堆花、贴花等多种手法。菊花耳瓶就是使用这种堆贴方法烧制的（图六一）。其烧制时代，大概在明代早期。花纹多以莲花、莲池水禽为主题。清代的仿作，则以改用瓷胎。





图六一/明三彩菊花耳瓶

六 清

清代瓷器，在宋、元、明所取得卓越成就的基础上，继续有所发展与提高。在单色釉器方面，康、雍时期烧制的青釉瓷器，不仅充分掌握了准确的配料，更重要的是掌握了火候的变化。如康熙时烧成的天蓝、苹果青釉；雍正时烧制的仿汝、仿官、仿龙泉、仿钧等色，都能烧得恰到好处，超过了宋代青釉的水平。而明代中叶即已失传的红釉器，至康熙时又得恢复。青花、釉里红器的烧制，较之元、明两代，也有了更高的成就。胎骨白釉也比永乐的半脱胎有了更进一步的发展。雍正瓷器的透明度及白度都超过了前代的水平[23]。彩瓷方面，也多创造性的发明，康熙五彩，雍正粉彩、珐琅彩，至今仍著称于世。康熙五彩虽然是在万历彩的基础上发展起来的，但与万历彩的深厚有别。万历彩大都尚凝重，康熙彩则变为剔透明澈。雍正早期的五彩承袭康熙的用彩方法，以后又以粉彩、珐琅彩独步

一时。粉彩的长处，与国画中的没骨画法相似，色调层次都较五彩柔润，因而康熙五彩又称为硬彩，雍正粉彩则以软彩称之。此种粉彩、珐琅彩器，必须衬以较白的胎地，方能显出其优点。尤其是用珐琅彩绘的画面，白釉更需要洁白无疵，才更能衬托出彩色的柔和薄腻。雍正白釉之进一步的提高，正合于釉上施加软彩的要求，因而收到相互为用、相得益彰的效果。

仿制，是清代制瓷技术取得高度成就的具体反映。除上述仿汝、仿官、仿龙泉、仿钧外，康、雍时期仿成化的彩瓷，尤能乱真。乾隆时又进而仿烧铜器、漆器等各种工艺品及干鲜果品。此类仿制器物，不仅色泽与原物无别，而且还精确地表达出原物的质感。仅凭肉眼观察，有时竟难辨识。这就证明了制瓷工艺已经高度准确地掌握了配合釉料和烧变火候，因此才能得心应手，无往不宜。此外，乾隆时还别出心裁，烧成雕镂精细的转心瓶及转颈瓶，可见此时制造瓷器的成形技术也取得了新的、更高的成就。

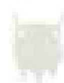
如上所述，清代瓷器在我国瓷器发展史上，实占着光辉的一页。尤其是雍正瓷器，无论在哪一方面，都已攀登了制瓷工艺的新高峰。所以说此一时期是我国瓷器的黄金时代，并非过誉。

清代主要官窑，也设置在景德镇。并由朝廷简放专员负责，大抵由督榷两淮或九江关者兼督景德镇窑务。如康熙年间的臧应选、雍正年间的年希尧，以及乾隆年间的唐英，都是如此。这些督窑官中，唐英是一个颇肯钻研技术，因而也是一个有所贡献的人。他曾自记："胼胝尽职于景镇窑厂者九阅寒暑"[24]，在《窑务事宜示谕稿序》文中，又有过这样一段记载：

> 陶固细事，但为有生所未经见，而物料火候与五行丹汞同其功，兼之摹古酌今，侈弇崇庳之式，茫然不晓，日唯诺于工匠之意旨，惝惝焉惟辱命误公之是惧。用杜门谢交游，聚精会神，苦心竭力，与工匠同其食息者三年，抵九年辛亥。于物料、火候、生克变化之理，虽不敢谓全知，颇有得于抽添变通之道。向之唯诺于工匠意旨者，今可出其意旨，以唯诺夫工匠矣[25]。

可见他对于窑务，切实下过一番研究苦功。乾隆八年，唐英曾"奉旨"由内廷交出陶冶图20张，次第编为图说进呈。这20条图说，实为当时烧制瓷器的具体操作程序，留下了一份记录。

清代帝王对于烧制瓷器刻意求精，御用器物，往往由内廷发样照制，乾隆更常好自题诗咏，脱烧于瓷上。至清代末期，更有用纸作模型及展视图的。由于官窑拥有雄厚的物质





图六二/清康熙五彩花鸟纹尊



图六三／清康熙米色地五彩花鸟纹玉壶春瓶

条件，所用彩料，质纯、品全，又能罗致名匠高手。对于每一项新的创造都有充分的物资与人力进行试验，因而官窑的制作，虽是为了满足帝王的苛求，客观上也就促使制瓷技术达到了所烧俱皆“精莹纯全”的境地。

更重要的是，由于工人的相互传授，官窑制瓷技术的改进与发展，势必影响及于众多的民窑，于是在制瓷业上无形中起了推动作用，使整个清代制瓷业都能推陈出新，取得辉煌灿烂的成果。

五彩瓷器到了康熙时代，有了很大的发展。彩瓷中的青色有时不用釉下青料，却代以釉上的蓝彩，烧成的色调，浓艳处有时胜过青花。其次是创造了一种黑彩，光亮如黑漆，衬托在五彩瓷器上，更能显出绘画的效果。还有用金彩的，五彩花鸟纹尊，碧叶红莲，衬以金花数朵，色彩富丽姣艳，为康熙彩瓷中最突出的作品（图六二）。此外，更有在器地上加彩的，黄地、绿地、黑地等，比较常见，而米色地五彩花鸟纹瓶这种用米色地的，在五彩器中则属少见（图六三）。





图六四／清康熙五彩蝴蝶纹梅瓶

五彩瓷器以大型的瓶、盘居多，瓶（图六四）、尊之类的造型，有康熙时代的独特风格，其他如鱼缸、花盆等器物传世的也很多。器物上的纹饰，一变明代嘉靖、万历时期的放纵豪迈为清新俊逸，尤其是花鸟画，雅洁淡远，令人见之心旷神怡。所施色彩，红绿相映，却毫无浓俗之感。同时，色彩的处理，浓淡适宜，而画面布局的疏密繁简，上下俯仰，都能处处呼应，尤其是穿花的蝴蝶、翱翔的飞鸟，转侧顾盼，各尽其能。五彩花鸟纹



图六五/清康熙五彩花鸟纹笔筒

笔筒（图六五）及五彩竹雀纹壶（图六六）的黑彩纹饰，如晚秋的残荷，摇曳的竹枝，诗情画意，清雅宜人。背面有西园题字。瓷器上的装饰绘画，到此地步可谓尽态极妍的了。

彩瓷中的塑像，三彩为多，五彩的较少，五彩钟馗像更属罕见，山石一面有“康熙年制”四字刻款。

珐琅彩瓷器始于康熙时期，是仿照当时铜胎画珐琅器皿的色彩与纹饰烧制的，多以



图六六/清康熙五彩竹雀纹壶



黄、蓝、红、豆绿、绛紫等色作地，纹饰以4朵莲花或菊花相连为主，其他细小花纹为辅。珐琅彩花卉纹瓶以绛紫为地，莲花作黄色，地调深沉，富有图案趣味，是康熙珐琅彩瓷的特点。一般款字用胭脂红或天蓝等色堆料，外有双方栏"康熙御制"四字。此瓶刻四字阴文款，极为少见（图六七）。

明代中期，红釉瓷器的烧制方法即已失传，改烧矾红器。清代康熙时期，经过制瓷艺人们的刻苦钻研，终于恢复了生产，产品的质量已接近明宣德时期的水平。此种红釉瓷器，俗称"郎窑红"，特点是釉汁莹厚，色调浓红有不规则的牛毛纹，口部及底部周围有轮状白线，名灯草边。底部流釉下垂，红色更浓。器底呈炒米黄色的，称为米汤底；呈浅绿色的，称为苹果青底。红釉尊的色泽，鲜艳夺目，是红釉器中之标准件（图六八）。当时烧制此种红釉瓷器，以体积大的居多，小型的较少。

康熙时所烧制的一道釉瓷器，除了红釉及天蓝色釉外，仿龙泉称为"苹果青"的，也是著名的成功作品之一。青釉器在明代永乐时，尚可与宋龙泉窑媲美，宣德时所作已逊前朝，此后就绝少仿制。直至清代康熙时期，才远溯宋代，追踪永、宣，烧成了这种苹果青的传统品种。青釉菊瓣纹瓶的造型，与豇豆红釉所谓莱菔尊的同一式样，下部亦凸雕菊瓣纹，底有"大清康熙年制"六字款（图六九）。





图六七/清康熙珐琅彩花卉纹瓶





图六八/清康熙郎窑红釉尊





图六九/清康熙青釉菊瓣纹瓶

康熙时期的青花瓷器，由于使用范围的扩大及需要量的增加，已成为瓷器生产方面的一个主流，器形的大小不一，式样亦极繁多。官窑器上的青色，应用云南所产珠明料，色调深蓝，有浓重明爽之感。民用青花器与官窑相较就有程度不等的差别。青花器物的纹饰，山水、人物、花鸟无一不备。笔触清新劲秀，与明代风格截然不同。

青花松竹梅纹壶以松树为柄，竹节为流，梅干为钮，设计非常巧妙。壶的形制，玲珑别致，是一件既实用又美观的标准官窑瓷器（图七〇）。

明代景德镇窑已烧制素三彩，方法是在白瓷胎上先用线描，再刻成浅浮雕，然后加彩。康熙时代的烧制方法则更进一步，有在素烧的白瓷胎上加彩的，有在白釉瓷器上涂以素地施以纹饰的，因此风格迥异。彩料多为黄、蓝、紫、绿等色。

素三彩薰通体以锦纹为饰，四面镂空透雕，制作精致，色调温雅（图七一）。



图七〇／清康熙青花松竹梅纹壶





图七一／清康熙素三彩墩



图七二／清雍正珊瑚地粉彩花鸟纹瓶



图七三/清雍正粉彩团花蝴蝶纹碗

清代粉彩瓷器，康熙时已开始烧制。到了雍正时期，无论在造型、胎釉及彩绘各方面，都达到了空前的发展。

珊瑚地粉彩花鸟纹瓶的特点在于衬地的珊瑚色泽，加以器身上花鸟画面的构图雅洁，施彩鲜明，更突出了雍正粉彩的光辉成就，底有青花“大清雍正年制”款（图七二）。

清雍正粉彩团花蝴蝶纹碗身共有团花五组，每组由不同姿态的飞蝶两只，及各种花卉组成。画工精细，蝶翼的阴阳面及翼纹的层次都清晰可辨。用彩方面，仅就红色而论，淡的如蔷薇，深的如胭脂，柔和典雅，且浓淡之间，层次分明，更显出色调的丰富多彩（图七三）。





图七四／清雍正五彩仕女纹罐

五彩瓷器始于明而盛于康熙时期。雍正时期，则转向粉彩方面发展。清雍正五彩仕女罐仍用五彩的着彩方法，是雍正初年的作品。罐身绘仕女及婴儿各四人，或坐或立，姿态不一。并衬有桂树、山石及鱼缸等。画工精细，加黑描金，彩色鲜明。题材设色均保留着康熙时代的风格（图七四）。

雍正时期的珐琅彩与康熙时代不同。胎骨颇像永乐的脱胎器，釉汁洁白，更超过以往的任何作品。彩绘精致，达到了空前水平（图七五）。此种珐琅彩瓷器，俗称为古月轩器，在乾隆时称为瓷胎画珐琅，以别于料胎、金胎珐琅器。关于珐琅彩瓷的说法，一般谈瓷书籍，曾就“古月轩”一词，旁征博引，但仍各执一说，未有定论。其实这是厂肆估客故弄玄虚，以抬高售价。或谓古月轩瓷器是先在景德镇烧制器胎，再运到北京由宫廷如意馆供奉画家彩绘，最后由造办处用彩炉烧成。这也是臆测之词，没有确切证明。此种瓷



图七五/清雍正珐琅彩雉鸡牡丹纹碗

器，由于瓷胎过薄、画工精致，已成为一种专供欣赏的艺术品。就其工艺上的成就而论，可谓前无古人，尤以雍正一代所制为最，就是到了乾隆时也还略有逊色。

此种瓷器大都题有五言或七言诗，并有印章。珐琅彩松竹梅纹瓶（图七六），题句是“上林苑里春长在”，引首章是“胭脂翔彩”（阳文），题句下有“寿古”（阴文）、“香清”（阳文）两个印章，底有青花“大清雍正年制”六字楷书款。底为蓝料“雍正年制”四字楷书款。珐琅彩山水碗（图七七），较之寻常的珐琅彩瓷器更为别致，通体用蓝料画山水，宛然是一件青花瓷器。诗句是“翠绕南山同一色，绿围沧海绿无边”，引首章是“寿如”（阳文），诗句下印章是“山高”（阴文）、“水长”（阳文），底为蓝料“雍正年制”四字楷书款。

斗彩瓷器开始于明成化时期，但大抵是小型器物如盏、盘、杯、碗之类。到雍正时





图七六/清雍正珐琅彩松竹梅纹瓶





图七七/清雍正珐琅彩山水纹碗



图七八/清雍正斗彩花卉纹尊

期，又增加了各种大型器物。斗彩花卉纹尊通体作花瓣形（图七八），继承了康熙时代百折色釉罐的作风，而器型较百折罐为大。如此一件规整的大器，自制胎成形，以至烧成，需要大量人力才能完成的。纹饰方面，利用器身花瓣凸棱以连枝花草组成直条花纹，构图非常新颖别致。至于造型的端重，彩色的瑰丽，在雍正彩瓷中可推独步。

元明时代的青釉瓷器，虽能制作大型的瓶、罐、炉、盘，但式样比较简单。盘，大都体形平扁；瓶，又是所谓一统尊的形式，变化亦极有限。一般胎骨厚重，体形尚难合乎规整的标准。而龙泉器的色泽，亦较宋代还为逊色。到了明代后期，青釉竟成油灰色。





图七九/清雍正青釉鱼篓尊

直到清代康、雍时期，尤其是雍正一代在总结前代传统技法的基础上，一道釉的青瓷得到复生，并且又获得了新的成就。

青釉鱼篓尊的造型，仿鱼篓式，是景德镇艺人们别出心裁的作品（图七九）。

清雍正青釉凸花瓶（图八〇）形略仿汉代的温壶式样，莲瓣口，颈细，有凸雕弦纹一道，肩部两侧各有凸雕兽衔环暗耳，底有青花“大清雍正年制”六字篆书款。

清雍正窑变弦纹瓶（图八一），仿汉代铜壶形式烧制，釉色是在仿宋代钧窑的基础上而有所发展，制瓷艺人们利用不同金属的变化以及火焰的性能，烧成了宛似火焰般的色彩。较红的称为火焰红，较青的又称为火焰青。极为美观。

乾隆时期，制瓷艺人们仿制的铜、木、漆、石及竹编各类器皿与果品，无不惟纱惟肖。这只有掌握了熟练的制作技巧与窑火变化等关键才能做到如此逼真。仿古铜牺耳尊系





图八〇/清雍正青釉凸花瓶





图八一/清雍正窑变弦纹瓶





图八二／清乾隆仿古铜釉耳尊

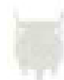
仿战国错金银铜尊烧制（图八二）。艺人们能将古代铜器的色泽、锈斑以及金银嵌花纹饰毫厘不爽地表达出来，充分显示了他们惊人的技巧与才能。这件仿铜尊见于唐英的陶成图画卷，应是唐英督陶时精心独到之作。

明代已开始创烧镂空套瓶，清乾隆时，制作方面又有新的发展。粉彩镂空转心瓶（图八三）是在镂空的瓶内，套装一个可以转动的内瓶，内瓶上绘婴戏图。转动内瓶时，通过外瓶的空隙，可以看见不同画面。这是乾隆时期艺人们的精心设计，这样的技巧是空前的。





图八三／清乾隆粉彩镂空转心瓶





图八四/清乾隆粉彩山水转颈瓶

转颈瓶也是乾隆时期创烧的品种之一，在烧制技巧及构图设计上也都是很费巧思的。粉彩山水转颈瓶（图八四），瓶四面开光，绘春夏秋冬四季风景，可按季节陈设，不因两耳固定而受到影响。每一开光画面，题有诗句，用隶、楷、行、篆四种书法写成。隶书诗为“春到人间饶富丽，柳烟花雨总宜人”；楷诗书为“风约縠纹回远濑，霞堆峰势映明川”；行书诗为“澹月梧桐影，轻风薜萝香”；篆书诗为“梅帐春融雪，松窗月舞龙”。诗句下有“乾隆宸翰”（阳文）及“惟一精进”（阴文）小方章。底为青花篆书“大清乾隆年制”六字款。

清乾隆珐琅彩团花纹瓶（图八五）的纹饰布局，采取西方图案方法，而在造型和设色上，仍保留传统的民族风格。此种作品在唐英时代是所谓仿照洋瓷的新品种。

清乾隆珐琅彩花卉纹瓶（图八六）的造型，是乾隆时期瓷瓶的典型式样之一。瓶上一面画月季、天竹、腊梅和兰花，另一面题五言诗“夕吹撩寒馥，晨曦透暖光”两句，及









图八五/清乾隆珐琅彩团花纹瓶

图八六/清乾隆珐琅彩花卉纹瓶





图八七/清乾隆珐琅彩婴戏图瓶

“佳丽”、“金成”、“旭映”三胭脂彩图章款，底有蓝料方栏“乾隆年制”四字楷书款。

清乾隆珐琅彩婴戏瓶（图八七）身三面开光，里面各画两个戏婴，姿态都很可爱。彩绘是用珐琅彩与粉彩两种彩料绘制的，因而兼有两种瓷器的效果。这种用料法也是乾隆时的创举。

[1] 周仁、李家治、郑永圃：《张家坡西周居住遗址陶瓷碎片的研究》，《考古》1960年9期。

[2] 江苏省文物管理委员会：《宜兴发现六朝青瓷窑址》，《文物》1959年7期；刘汝醴：《宜兴均山青瓷古窑发现记》，《文物》1960年2期；蒋玄佁：《访均山青瓷古窑》，《文物》1960年2期。

[3] 浙江省文物管理委员会：《德清窑调查散记》，《文物》1957年10期；《德清窑瓷器》，《文物》

1959年12期。

[4] 张季：《河北景县封氏墓群调查记》，《考古通讯》1957年3期。

[5] 周仁、李家治：《中国历代名窑陶瓷工艺的初步科学总结》，《考古学报》1960年1期。

[6] 唐·李肇：《国史补》。

[7] 湖南省博物馆：《长沙瓦渣坪唐代窑址调查记》，《文物》1960年3期。

[8] 陈万里、冯先铭：《故宫博物院十年来对古窑址的调查》，《故宫博物院院刊》1960年总2期；冯先铭：《从两次调查长沙铜官窑所得到的几点收获》，《文物》1960年3期。

[9] 湖南省文物管理委员会：《岳州窑遗址调查报告》，《文物参考资料》1953年9期。

[10]、[12]、[15]、[16]、[18]、[20]、[22] 陈万里、冯先铭：《故宫博物院十年来对古窑址的调查》，《故宫博物院院刊》1960年总2期。

[11] 见光绪三十年重修《衡阳县志》卷一一、卷一二。

[13] 宋·周辉：《清波杂志》，书成于南宋绍熙二年（1191年）。

[14] 南宋·叶寘：《坦斋笔衡》。

[17] 陕西考古所泾水队：《陕西铜川宋代窑址》，《考古》1959年12期；王家广：《耀州瓷窑分析研究》，《考古》1962年2期。

[19] 河北省文化局文物工作队：《观台窑址发掘报告》，《文物》1959年6期。

[21] 明·黄一正：《事物绀珠》卷二二。

[23] 参阅中国科学院冶金陶瓷研究所专刊《景德镇瓷器的研究》。

[24] 清·唐英：《陶人心语》卷六"自题凌滨课子图小照"。

[25] 清·唐英：《陶人心语》卷六，27页。



中国古代陶俑

一

我国现存的许多古代陶俑，都是从古墓中发掘出来的，古时叫做“明器”。“明器”这个名词最早见于《周礼》，是陪葬入圹用的器物的总名称。陶制的明器是明器中的一种，陶俑又是陶制明器中的一种。

它的来源是怎样的呢？我们知道，殷代的奴隶主死后，要用许多活人来殉葬，是希望死后还有人可以供给死者奴役和驱使。到了周代，从刘歆的《西京杂记》来看，还可以发现，汉代广川王所发掘的周幽王冢，里面有尸百余，纵横满地，只有一个男子，其余都是女子。而墨子的《节葬》篇里，还说到“天子杀殉，众者数百，寡者数十；将军大夫杀



殉，众者数十，寡者数人”等，可见当时用活人殉葬的风俗，是何等的残酷！到了后来，生产一天一天地发展，奴隶主认识到被奴役者的劳动力可以利用到生产上去，于是用活人殉葬的风俗，就变成了削木以像人，用木偶来代替。“偶”的字义，据《说文解字》上说：“偶，桐人也。”段玉裁注：“偶者，寓于木之人也。”现在我们把这种木偶叫作“俑”。“俑”，其实就是“偶”的假借字。



我们现在看到的木俑，发现于长沙的战国时代楚墓中，眉目衣裳灿烂清新，恐怕就是“像人”明器的开始。明器除了“削木像人”以外，还有用陶土塑造的。这种器具，从可供死者享受使用的各种生活用具，房舍车马，到小的器皿，应有尽有。这种风俗，在以人殉葬的时候就有，到了盛行用陶土塑俑的时候，其他的明器就更加多样化了。《汉书·百官表》里说，汉代有“东园匠令丞主作陵内器物”，说明统治者死后，还有专官来主持造作墓里所需要的物品。后来厚葬的风气流行，陶土烧制的明器种类更多了，在《后汉书·礼仪志》里有详细的记载。近几十年来各地汉墓中所发现的器物，也证实了历史记载的真实。把这些明器作为研究汉代社会情况的材料，实在是很丰富的（图一）。



图一／西汉灰陶女立俑

魏晋南北朝期间的明器，由于近20年来绍兴发现了许多西晋的墓葬，所以出土的物品很多，但人俑却很少见，不像北朝魏墓中发现了许多的人俑，包括奴隶、卫士（图二）、乐伎等。因为在那时候，北方盛行建造佛寺洞窟，石雕与泥塑的艺术，突飞猛进，明器中的陶塑人像与兽类的塑造，受了这种影响，有了飞跃的进步。过去汉

代注重塑造生活用具的风气，就转变为注重按照生活的真实，来塑造人和动物。由于有了这种变化，经过了隋代一个短短的时期，到了唐代，在塑造各种人物和动物方面，例如狩猎、饲鸟、调鹦鹉、骑马、奏乐、舞蹈、飞驰的马、起运的骆驼等，题材更加丰富，生动的形象更加增加，因此唐代的明器，有了更进一步的成就。

取得这种成就的主要原因，是与唐代厚葬的风气分不开的。同时唐代的政权机构，在门下省设置甄官署，是专门负责制造宗室陵墓所需要的明器的。而在《唐会要》、《唐六典》几种书里，都可以考出当时的丧葬风俗以及明器的数目，如作官到三品以上的90件，五品以上70件，九品以上40件等。明文虽有定额，但未必能够做到，葬仪的铺张，竟至把所有的明器在入圹以前，抬着通行街衢，炫耀一时，奢侈糜费，真是达到了惊人的程度。

据古书的记载里说，唐咸通十一年同昌公主举行葬仪的时候，懿宗与淑妃曾经同到延兴门观看。明器之多，可以想见。当然其中尽多珍贵宝物，不会只是几十件陶土所塑造的明器了。

除了当时明文规定的数目之外，在尺寸上，也有限制。例如四神的高度，原来规定不得高过数厘米，人物的尺寸就更小一些。但是数十年来，在洛阳唐墓中出土的明器，如文吏、武士、驼马以及镇墓神之类（镇墓神头上有角，身上有翼，都是人面或兽面的怪物。也有塑造力士的足下踏着人畜的），高至一米以上的很多。即如过去北京大学收藏的唐代封泰墓出土的文武俑，高度便达到一米余。而在唐代戴令言墓中出土的武俑，高过一米半，骆驼也高过一米。戴令言的



图二／北魏灰陶彩绘武士俑

墓中有开元二年的明确记载，可见明文所限制的是一回事，实际应用时又是一回事。过去对于洛阳北邙山附近出土的陶俑，多得不可计数，认为不易理解，其实这是可以从当时盛行厚葬和奢侈成风来找到解释的。但是唐代以后，各地墓葬中发现的明器，有了显著的不同。例如南方江西、浙江等地宋元墓中瓷制的龙虎瓶、日月瓶之类，极为常见。明代墓中3件或5件的青花炉瓶之类的器具也很多，陶俑却很少。过去在北京近郊与山西南部的明墓中，偶尔发现百余件一组的陶俑，有轿子、轿夫、骑马与仪仗俑等整套行列，都是陶胎上釉的物品（上海博物馆藏有一组）。至于元墓中的人俑，更属少见。大抵到了宋代，明器已多用纸代替[1]。《明史·礼志》里更有明器如乐工、执仪仗、佐士、女使、门神、武士均以木造的规定[2]。一般丧葬，说不定就用纸扎的明器焚烧了事，这就是唐代以后陶制明器所以少有发现的主要原因。



二

关于明器的种类，自汉迄唐，渐次繁复起来，我们已经知道了。现在特别提出人俑以及几种兽类的俑，作一些简单的介绍。

汉代的人俑，有长衣覆地不露足部的，有的显露两足。服装很宽大，袖手端立，这种样子的俑较为常见（图三）。也有的摊开双手，或双手作握物的姿势。女的往往梳分头，



图三/西汉陶女立俑



图四/西汉灰陶男土俑



图五/西汉灰陶女土俑

挽后髻，大抵都是奴仆。男的如扫地夫、牧羊人等，也都是奴仆。汉代的大官僚地主，豢养的奴仆，多至千百人，按照他们的想法，死后也要许多奴仆来服侍自己。汉代这种人俑，多是灰黑的泥胎，有的全身涂上白粉，眉目用墨画成，上釉的极少（图四、图五）。舞俑有两种，小的高仅数寸，扬袖举足，与武梁祠画像石中的舞蹈者的形象相似。大的高达尺余，西安出土的这种俑有极好的，但很少见。另有施以黄釉，同时加画朱彩的女俑，朱红色的彩绘，衬上黄釉的长裙，黑发挽长髻，色调非常灿烂。本书中这样的女俑是最近西安红庆村出土的。四川汉墓中出土的人俑，有抚琴、歌唱、奏乐等题材，造型比较河南陕西出土的俑稍大，塑造方法也有所不同。

陶制的马俑，一般是红泥胎，头部是一段，躯干是一段，缺少足部，与汉代木制的马俑一样。尺寸通常较大，头部有画彩。全身的马俑，也与画像砖上的马相同。犬的式样，



图六/东汉陶卧犬



通常所见满身绿釉是较大的，往往昂首竖耳，两目炯炯，神态极好。有所谓“银釉”的（河南灵宝出土），遍体是闪烁的银白色，尤其好看。河南南阳出土的是蹲坐的姿势，头部仰起，双目向前注视。而河南辉县百泉区东汉墓葬中所出土的，有行走的，有停步而吠的，更是生动异常。可见汉代所塑造的兽俑（图六），能与舞俑媲美，充分显示了汉代劳动人民高度的艺术创作才能。



图七/北魏灰陶彩绘马



图八/北魏灰陶彩绘骑马武士俑

北朝时期北魏的一般人俑，身体扁平细长，都是模制的明器，最近全国基本建设工程中出土文物展览会上，陈列了西安草厂坡村北魏墓中出土的骑马乐俑一群，并有其他陶俑，材料极为丰富。马的塑造，属于短小精悍一类，战士与马匹全部披甲，正与敦煌北魏壁画所画五百强盗故事中的甲马相同（图七、图八、图九）。南朝墓葬中出土的陶俑颇少，近年南京市丁甲山、赵士冈等处偶有发现。而幕府山出土的女俑，细腰圆脸，面目神情极为娟秀，与同一时代的北方女俑有所不同。

北周与北魏的塑造方法，大致相似。西安北周杜欢墓中出土的材料，是有代表性的作品。





图九／北魏灰陶彩绘击鼓骑马仪仗俑



图一〇／隋红陶黄绿釉宴乐女俑群



图一一/隋白陶黄釉彩绘吹箫骑马女俑

隋代的俑，除了文士奴仆以外，有长身细腰、拂袖缓步的上釉女舞俑，往往列队成行，达二三十人之多，釉色是一般淡黄，衣裙作深赭色，也有间以绿釉的（图一〇、图一一）。

唐代人俑与驼马俑的塑造，可以说是精美卓绝，在艺术上达到极高的成就。唐代由于盛行厚葬，葬中需要明器的数量非常之多，因而各种新颖的形象层出不穷。就女俑来说，不仅有侍女，也有贵妇。服装方面，有穿短衣、着披肩的；有束腰、短袖、袒胸、





图一二/唐三彩持鸟女坐俑



图一三/唐三彩抱婴女立俑

穿长衣的（图一二）；又有窄袖、宽领、长衣拂地、腰带下垂的。狩猎、骑行、奏乐、舞蹈的服装，或者宽博，便于表现，或者紧束，利于行动。此外所表现的匆匆出外与闲适家居的，都各有不同的衣饰。至于头髻的变化，本来在唐代的文献里，可以查到各种异样的梳法，如所谓“半翻髻”、“百合髻”等。而在女俑的头髻上面，极容易看到的，或许是一种“抛家髻”。《唐书·五行志》里说到“京都妇人梳发，以两鬓抱面，状若椎髻，时谓之抛家髻云”。这种式样，还可以在敦煌唐代壁画的太原都督夫人王氏供养像上找到参



图一四/唐红陶彩绘女立俑



图一五/唐红陶女立俑

考。这种两鬓抱面的梳法，在陶俑中，有时人们称为“胖姑娘”（图一三、图一四、图一五）。另有陶俑中较为寻常的，俗称“丫叉头”（图一六），双髻左右并起，向上高耸，这种样式，可能就是唐玄宗时宫中所盛行的“双镮望仙髻”，至于高髻垂鬓，唐代诗人在作品中是常常提到的，而在女俑的头上，也时常可以看见。此外，骑马的女俑（图一七、图一八），在唐代极为普遍。关于妇女骑马，在《隋书·炀帝纪》里，已经有“上好以月夜，从宫女数千骑，游西苑，作《清夜游》曲于马上奏之”的记载。到了唐代，历





图一六／唐三彩女坐俑



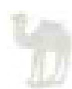
图一七／唐三彩抱犬骑马俑

史记载中有杨贵妃姊妹骑马的故事，杜甫在他的诗里所描写的虢国夫人骑马入宫，在那时候是人所共知的。因此开元天宝时期，女子骑马之风，极为流行。这一时期女骑俑的塑造，优美的作品也就特别多。除了普通的乘骑外，还有腰带弓箭，从事狩猎，以及竞赛、击球等种种马上的娱乐。唐代诗人就有描写女子策马飞驰，以致遗落了宝钗的写实诗句。此外，女子骑骆驼的俑虽不常见，但却是明器中特具风格的一种。

同时由于唐代中叶生产发展，国力强盛，艺术成就超过前代，因此音乐舞蹈，也有了很大的提高。乐工歌女，往往一队的人数，多至数百，史籍上的记载历历可考。陶俑中多



图一八／唐三彩骑马女俑







图一九/唐陶伎乐女俑群

有此种奏乐俑与舞俑（图一九）。从这些陶俑，可以看出一些唐代音乐应用的乐器，以及舞蹈的服式与姿态，是极重要的历史材料。

唐代的马俑，普通可以见到的极多。有的高举前蹄，有的昂首嘶鸣，有的平稳端立，大型而施以多种彩色釉（通称三彩与三彩加蓝彩）的比较少（图二〇、图二一、图二二）。马身上的鞍、辔、鬐、镫，色调都配合得非常调和美观，有的还贴上金彩。马的



图二〇/唐三彩马





图二一/唐三彩马



图二二/唐三彩马



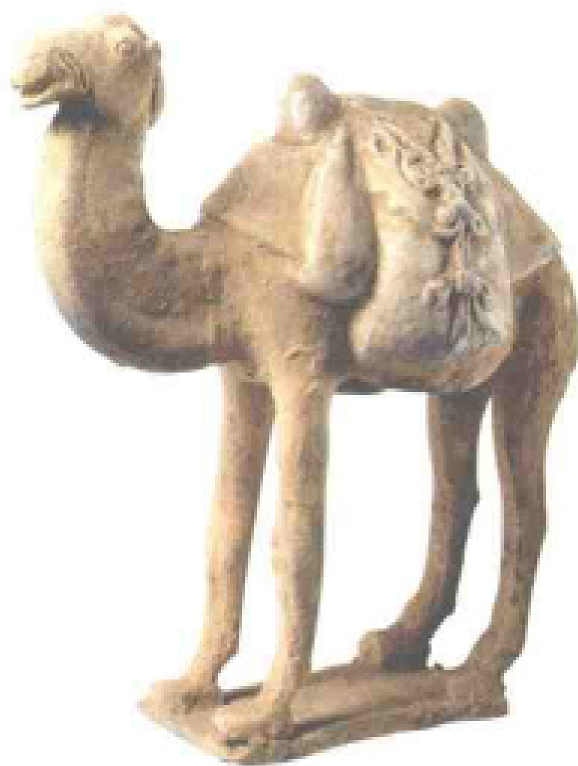
图二三/唐三彩胡人背猴骑骆驼

形象，是那样雄伟，所谓“骨相异凡马”，真是当时西域所产名驹的写真。骆驼俑（图二三、图二四、图二五）有稳步向前的，有正要起身，开始踏上遥远的征途的。上釉的驼身上，垫着花色毡毯，载着厚重的行囊。不上釉的，长长的颈项，垂着柔和而纷披的毛，显出了在荒寒的北国旅途上饱受风沙侵袭的情景。





图二四／唐三彩骆驼



图二五／唐灰陶彩绘骆驼



图二六／五代陶十二生肖猴俑

五代的陶俑，一向没有见于记载。自从发掘了南唐二陵以后，才看到了那一个时代的塑造艺术。男俑中有侍从的内臣、文吏、献技的优伶和披甲持盾的武士。女俑中有侍女、宫嫔和舞姬。此外也有驼马以及人首鱼身或者人首蛇身的怪物。男女俑的服装，已与唐代迥异。而塑造的神情，也远不如唐代的活泼生动。驼马俑的塑造，尤其粗糙。但是在人俑方面，可以考见南唐时期的服式，与塑造上的手法，显然与唐代的作风，有一脉相承的关系。所以这种陶俑，在史料上也有重要价值（图二六）。





图二七/宋绿釉文官坐俑

宋代的俑很少（图二七）。最近在四川广汉宋墓中发现了一批上釉的陶俑，或许是成都琉璃窑的作品。种类相当多，有男仆，有持盒的侍女，有马夫，有书生样子的文人，有抬滑竿（就是用两根竹竿装成的坐轿）的劳动者，有衣冠楚楚侧卧着的人物。此外还有鬼灶、四神等，制作虽不十分精美，但是表现了当时各个社会阶层的生活面貌，所以也是珍贵的材料。



图二八/元陶女立俑

元代的俑（图二八），近来在基本建设工程中，发现了以往所未曾发现过的材料。它的特点是黑泥胎，不上釉。在济南祝店工地所出土的俑，面貌服式，很像色目人；而在西安湖广义园工地所出土的一批元俑，也是很少见的。

明代陶俑（图二九、图三〇）的整套仪仗行列，就是上文所提到的山西墓所出土的，釉色都是黄绿紫的三色釉，因此可能是晋南潞安（今长治）、泽州（今晋城）、蒲州（今

永济）一带当时琉璃窑的出品，行列里的骑马俑，有吹号角击鼓的。其它皂隶一类的俑，头戴高帽，腰间系带，着短靴，与清代城隍庙中塑制的皂隶一样。这种成行的俑，出土并不多。至于整所房屋的明器，也是黄绿紫三色釉，完全是琉璃器，发现于晋南一带。西安明墓中近年发现的人俑，有着丧服的。





图二九/明代女立俑



图三〇／明代男立俑

三

至于陶俑在中国雕塑史上的地位，以及它与陶瓷工艺的关系，这里也提出一点看法。自从佛教输入中国以后，各处兴建寺院，石雕泥塑与壁画盛行，中国的陶塑也就随着这个趋势而发展起来。可是以往除了陶制的明器以外，其他比较大型的实物是发现得很少的。最近由于麦积山石窟的勘查，发现了在尘封已久的石窟里，还保存着许多自北魏晚期以至

宋代的泥塑，泥塑和陶塑有相通的关系，因此，这是一个重要的发现。而以往几十年来从古墓中陆续发现的许多精美的陶俑，也正是这一个时期的产物。所以这种陶俑的成就，是与当时整个雕塑艺术的发展分不开的。而在描写生活的真实性上，陶俑更超过地面上庙宇中的佛教塑像。其次，从古代的文献里，我们知道，塑造与绘画，到了唐代，有很密切的关系，这就是当时所谓画塑兼工。例如大家所熟知的吴道子与杨惠之，都是画壁画的能手，同时也以塑像著名。正因为画塑兼工的缘故，所以唐代的陶俑，塑得是那样传神。陶俑的塑工，很可能同时也是画工。因之，也可以说，这种陶俑的成就，是在当时画塑兼工的情况下产生的。当时绘画的趋势，很重视描写人像、风俗画以至日常生活的片断，关于这一点，从敦煌壁画里就可以找到许多材料。因此，当时的各种艺术描写，都是要求真实。即如韩干画的马，在他回答唐玄宗的问话时，就曾经说："陛下内厩之马，皆臣师也。"可见当时绘画方面写实的风气是很普遍的。这也是为什么唐代陶俑中的人像与驼马，创作了许多新颖的作品的原因。而这种陶俑的成就，也就与当时绘画的写实风格是一致的。



从以上简单的分析可以看出，自北朝以至唐代的陶俑，在中国雕塑艺术史上有重要的价值。地面上古代塑造作品的实物，已经很少，而陶俑却在地下埋藏了千余年之久，不但很完整，而且数量极多。它的题材范围，也能够表现广泛的生活。这些材料，补充了古代雕塑作品地上材料的不足，对于研究我国雕塑艺术的发展，是一种非常重要的实证。

关于这种陶俑与陶瓷工艺的关系，首先值得注意的是它的彩绘。本来在陶器上加以彩绘的方法，自从上古时期的彩陶以后，早在战国时代就开始了。可是对于人俑，一方面上了釉，另一方面还要加上彩绘，即如第四图（《陶俑》书中第四图。编者注）黄釉的长裙，朱彩的上衣，墨画的垂髻，这种方法，不但增加色彩的感觉，同时也克服了当时上釉方法的限制。因为汉代陶器的釉色，还停留在低火候的阶段，釉色以黄绿两种色调为主，绝不可能有浓艳的朱色釉来与长裙上的黄釉相衬托，也不能用光亮如墨的黑釉来表现乌油油的头发。所以在上釉以外，还加上彩绘，这正是汉代陶俑制作方法上的一个进步，同时也说明了制陶技术的进步。这种方法，在唐代的人俑以及其他类型的明器上，还是被应用着的。唐代的俑，除了彩绘以外，还有少数贴金的，它使俑像显得更加辉煌。因此也可以说，这种彩绘的方法，是后来釉上加彩的起源，所不同的，一是彩色描绘较易于脱落，一是加彩以后经火烧过，可以保持牢固。

其次值得注意的是唐代明器上的色釉。唐代的三彩，是在汉代的黄绿两种色调以外，加上一种赤褐色（近于紫色），还有加上蓝色的。因此陶器上的色彩灿烂，比起汉代，实在是提高了。这种色釉上的进步，对于唐代以后陶瓷器上应用多种多样的色釉，有很大的

启发作用。

此外，我国古代的瓷器，现存的除了日常应用的器具以外，反映现实生活的作品，显得很少。汉唐以来，陶俑塑造的方法，没有能够充分利用到瓷器的制作方面去，也是很可惜的。为此，今后的瓷器，要想塑制表现生活的题材，需要接受传统，吸取经验和寻找参考借鉴，那末古代陶俑留给我们的这一份极可贵的遗产，是值得认真加以研究学习的。

四

本书的材料，是就过去已经出土的一部分陶俑加以整理编成的，供今后研究陶俑作为资料之用。将来必然有许多新的材料陆续出土，更能丰富我们的认识，书中谈到的一些问题，也不是肯定的论断，只是提供一些研究资料。

书中的图片，绝大部分照片的原物早已散失了。一小部分是包括全国各地四年多以来在基本建设工程中出土的材料，其中有些是1954年在北京举行的基本建设工程中出土文物展览会上的陈列品，有的是西安西北历史博物馆的收藏品。至于本书的编排，从战国起至明代，大体可以看出在这样一个悠久的时期，所产生的具有时代特征的，不同典型的陶塑艺术，是如何丰富，以及它的变化发展与民族传统的特点。其中的题材，虽然着重在人俑，其次是驼马与少数的兽类，其他类型的明器，都没有编入。而明器中主要的类型是人俑，以及唐代的驼马，所以种类虽不完全，但从陶塑艺术的优秀成就来看，这几十幅图片，尚能概括地介绍它的主要面貌。

[1] 宋·赵彦卫：《云麓漫钞》："古之明器……今以纸为之，谓之冥器。"

[2] 《敕葬常遇春给明器九十事》的谕旨中，有如上规定。

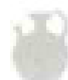


谈邢越二窑及定窑

一　邢、越二窑

李唐一代的工艺美术，是有它伟大的成就。即以陶瓷来说，由陶而进展到瓷，唐代不仅是一个过渡时期，也可以说是完成时期。邢、越二窑，就是这个时期里的产物。邢是白，越是青，北方之白与南方之青，就平分秋色似的代表着南北的两个系统的作品。我现在先说邢窑。

邢窑之见于记载的，《新唐书·地理志》里说："河南府土贡埏埴盎缶，邢州巨鹿郡土贡磁器，越州会稽郡土贡磁器。"而李肇《国史补》里，亦有："凡货贿之物侈于用者，不可胜记，丝布为衣，麻布为囊，毡帽为盖，革皮为带，内邱白瓷瓯，端溪紫石砚，





图一／唐邢窑执壶

天下无贵贱通用之。"是《新唐书》里所说的邢越二窑，当时并贡于朝的；《国史补》，则证明了邢窑是在内邱的了。

同时李肇的《国史补》，是写些开元、贞元间（713～804年）的见闻，来补国史之缺，这就说明邢瓷在开元、贞元间，已为天下无贵贱所通用的器物（图一、图二、图三、图四）。自然，它的创作时代，定在开元之前，也可以说就是在初唐，而盛行的时期则在中唐是可以肯定了的。《俑庐日记》里，提到清光绪三十三年定州发现李基墓，墓中明器瓷坯坚固如石，釉色如玻璃，色白而不滞，略如定器，而墓志年月，是咸亨六年四月（671年），那是初唐时期，其为邢瓷无疑。因为有唐一代文献里提到白瓷的，就是邢窑，而那时候还没有定瓷，又是可以肯定了的。

嗣后大中初（847～859年，已在中唐之后），有一个郭道源的，善击瓯。文献里这样说："率以邢瓯、越瓯十二只，旋加减水于其中，以筋击之，其音妙于方响。"到了唐肃宗上元（761～762年）时，陆羽在他所著的《茶经》里，把邢、越二窑所出的瓷碗品评了一下，就是说："碗，越州上，鼎州次，婺州次，寿州次，岳州洪州次。或者以邢州处越州上，殊为不然。邢磁类银，越磁类玉，邢不如越一也。邢磁类雪，越磁类冰，邢不如越二也。邢磁白而茶色丹，越磁青而茶色绿，邢不如越三也。……越州磁、岳州磁皆青，青则益茶，茶作白红之色。邢州磁白，茶色红，寿州磁黄，茶色紫，洪州磁褐，茶色



图二/唐邢窑罐

黑，悉不宜茶。”可见当时邢、越二窑已经并重，绝不是天下无贵贱通用之内邱白瓷独步的时代。而且陆羽还抑邢扬越，对于人们所称赞的邢瓷，抱着不以为然的态度。懿宗咸通（861～873年）的时候，皮日休的诗里，也有“邢客与越人，皆能造瓷器”之句，是邢与越在晚唐的时候依然是并重一时的两种瓷器的证据。可是自此以去，就不再有人提及邢瓷，越瓷则徐寅、陆龟蒙辈，都有诗赞美。而越瓷到了五代，更是独步一时。北方之邢，恐怕就在此时，暗淡下去。因此就会使人揣想到那时的邢窑工人，会在曲阳另烧白瓷，开创了定瓷，或许有相当理由。不过邢瓷早为社会所通用，又何致一蹶不振到此地步。我个人认为内邱窑的白瓷，即为民间所好，自会延续下去。只是自晚唐以至五代及北宋初期，几成越瓷独霸的局面，所以邢瓷就没有什么记载，却不能说，就会黯淡到一点没有前途。近30年来，巨鹿出土的物品中，很多光素的白瓷，有的说是定瓷，有的说是北方影青。其实定瓷是有的，不成问题。因为大观（巨鹿城在大观二年为大水所淹没）的时候，正是定瓷出品最优美的时期，而其他白瓷之并非定窑的制作，或是不近定瓷的作风，概以所谓北方影青目之，这是一种曲解，毫无根据的。此种物品的器形，并非一般的盘碗常品，颇多奇特的制作，如鸭座灯台等。我以为或者就是五代以至北宋的邢瓷，这是很可能的。否则为什么有这种优秀的作品，不能明确指出它的烧窑所在呢？此后如能找到邢窑地点，或者可以能解答此问题。





图三/唐邢窑三足盘



图四/唐邢窑鹤形炉

20余年前在印度物拉名纳巴特废址里，发现中国瓷片四片。其中两片是邢瓷，一片是越瓷，一片是宋以后的作品。该城在公元7世纪时，最为繁荣，废灭于1020年（宋真宗时）。在印度这样一个僻远的地方，而有邢瓷碎片的发现，实一极可注意的事情。

此外，在唐的时代，平定、平阳、霍州，均烧白器。平定窑又俗称西窑，是否对于邢窑之在河北为东而言，亦是一个问题。

关于邢瓷的本质，可以一谈的，就是它的胎土色白细洁，而极坚硬。釉白颇润泽，有时微微闪黄，带一点乳白色。胎与釉之间，有一层下釉，就是俗称的护胎釉。它的制品，就现在所认为是邢瓷的，平底折边（就是边的外缘凸起一条边沿，是别的瓷器上所不曾见到的）。胎厚重，平底处有没釉的（图五）。短嘴的把壶，纯然的唐的作风。白釉很厚，有到底的，亦有不到底的。烧成火度，已达千度以上。观察器形全面，令人有一种浑厚凝重的感觉，这与后来的定瓷，大不相同。并且，邢瓷的器物上，没有一点花纹，质朴



图五/唐邢窑玉璧底碗

素净，正是唐代邢瓷的优点所在。它的烧造地点，说在内邱，可是在内邱县境内，未能找到烧窑遗址。又说在临城，最近在内邱、临城的邻接地带，有一处地名磁窑沟，发现烧窑遗址。可是在一块有明弘治七年及隆庆三年的窑神庙碑记里，未曾提到唐代。所得碎片，亦非白瓷，不能证明为邢窑所在的地方。因此邢窑遗址，究在何处，尚须等待以后的发现（20世纪80年代，在河北临城、内邱两地先后发现了多处烧制白瓷的窑址，并发现大量标本，图六，确定为邢窑遗址。编者注）。



图六/唐白瓷碗标本（邢窑遗址出土）



其次我再谈越窑。

越器的发现，是在抗日战争的前二三年间。当时杭州及绍兴方面所发现的，多为晋的时期的作品，最后发现了三国孙吴时期的越器，为数亦属不少。下面谈谈关于唐代的越器（图七、图八、图九、图一〇）。



图七/唐越窑刻花钵



图八/唐越窑葵瓣口碗



图九/唐越窑墓志罐（唐咸通七年）



图一〇/唐越窑玉壁底碗（唐贞元十年）

唐代越器，见于唐代文人记载的甚多，为方便起见，列表如次（表一）：

表一　唐代越瓷文献表

姓　名	提到越器的词句	大概时期
顾　况	“越泥似玉之瓯”（《茶赋》）	肃宗至德进士，约757年前后
陆　羽	《茶经》提到越器已见前文	肃宗上元间，约761年前后
孟　郊	“越瓯荷叶空”	德宗贞元进士，约755年前后
施肩吾	“越碗初盛蜀茗新”	宪宗元和进士，约806年前后
许　浑	“越瓯秋水澄”	文宗太和进士，约827年前后
皮日休	“邢客与越人，皆能造瓷器”	懿宗咸通间，约861年前后
郑　谷	“茶新换越瓯”	僖宗光启进士，约886年前后
徐　寅	有《贡余秘色茶盏》诗	昭宗乾亨进士，至五代初约894年前后
韩　偓	“越瓯犀液发茶香”	昭宗龙纪进士，至五代初约894年前后
陆龟蒙	“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来”	昭宗光化间，约899年前后



从这许多记载文字里，我们知道差不多自中唐以后的越器，更为人们所重视。根据王仁裕著《开元天宝遗事》里说：“内库有青瓷酒杯，纹如乱丝，其薄如纸，以酒注之，温温然有气相次如沸汤，名自暖杯。”以及徐寅的《贡余秘色茶盏》诗中：“陶成先得贡吾君……”之句，又明确地知道青瓷之在宫中应用的，已在唐玄宗的开元天宝时候（712－756年）；而到了徐寅那时候，已是晚唐的最后期。此种青瓷以及秘色茶盏，除了越窑以外，还有哪一种窑烧青色的物品呢？所以我说在这一段时期，宫上用此越器，民间又这样地重视，那么越窑之在当时，岂是所谓天下无贵贱通用之的邢瓷所能与之抗衡？不过在千载以下，要知道越器是怎样一种制作，真是有“李唐越器人间无”之叹！而自宋至清代的著作中，都找不到有什么人收藏着越器，或是看到过越器的记载。及至最近20年来，发现了余姚的上林湖窑以后，于是对于五代钱氏所烧造贡宋的瓷器，能够知道了它的真面目。只是李唐一代的越器，是怎样的一种制作，还不能肯定下来，最后经过几次的出土物品，才证实了唐代的越窑。

第一个发现，是有唐长庆三年（823年）年号的一块墓志铭，那是1934年在浙江慈溪县鹤鸣场出土的。当时出土的情形不明了，所以墓中有无其他物品，那就不得而知了。这

块墓志铭，先到了杭州，随后到了上海，卖给姓毛的，后来又听说转到一个广东商人的手里。原件全面作淡橄榄色青釉，略带灰色而有气泡，系半瓷胎质。铭文在釉下，刻阴文，首行是："唐故彭城钱府君姚夫人墓志并序"，文中的姚夫人，长庆二年死的，三年八月葬于上林东皋山之冈，这是一件有年代的青瓷墓志，亦可以说是证实唐代越窑的第一个发现。不过这块瓷版很粗劣，决不能代表唐代越窑的制作。

随之而来的第二个发现，是在1936年绍兴古城发现了一个唐户部侍郎北海王府君夫人的墓。有一块墓志砖，砖上有唐元和五年（810年）年号。自墓中出土的瓷器有好几件。青釉极光亮润泽，壶及小水池的制作都很精美，这才是唐代越瓷的标准物品。我在当时曾经写过一篇文章，中间有这么几句话："就此仅有的宝物来研究当时造瓷的进展，就技巧上说，确乎已经到了成熟的时期。"[1]因此这个发现，对于唐代的越器究竟是怎样的，有了一个明确的答案。

王墓中所见越器，并无花纹，后又在市场上见到碎片一块，有"会昌七年（847年）改为大中元年三月十四日清明故记之耳"三行文字，是在釉里的，有划花，后来这块碎片，到了上海估客手里，竟复原了。同时我在杭州得到了一个小碗，碗心划花，跟碎片的划花，完全是一个作风，可以确定是同一时期的制作。所划花纹，虽极简单，可是开辟了以后五代越器上繁复花纹的途径。这就是为什么我有"吾们看到了永康太康圹里的宝物，同时看看五代时候精美的作品，就晓得在这时期中形成了架桥梁的过渡产物，那就是现在元和圹里所见到的物品"[2]这样的说法了。

由于以上的发现，可以确实知道唐代越器的究竟。而此种瓷器之在国外发现它的碎片，就现在所知道的，有以下几处：

埃及京城开罗南郊福斯塔特，是一个荒废了的都城，在公元9世纪的时候，非常繁盛，到13世纪初叶，成为废墟。30年前有好些人在这废墟上发掘得到碎瓷片很多，并且写了好些报告，其中就有越器的碎片，为数也不少。此种越器之到埃及，正是该城繁盛的时期，也就是公元9世纪，正当晚唐的时候。当时越器是经由阿拉伯人、波斯人的关系，到达埃及的。

波斯沙麻拉遗迹于1910年及1913年间，经过了两次发掘，发现了越窑的碎片，该地于838年（唐文宗开成三年）建筑成一都市，仅仅50年，就于883年（唐僖宗中和二年）时成为废墟。越器就在那个时候，到了波斯各地方，因为那时候波斯湾是我国与波斯贸易上重要的港口，尤其是在公元9世纪中叶，阿拉伯商人跟我国贸易上的关系极为密切，东西交通，盛极一时，越器就大量地经由我国南部出口，到了波斯。由于以上两处发现了越器的碎片，说明了唐代已与埃及、波斯间的往来，是一个极重要的资料。

印度勃拉·来纳巴特遗址，发现青瓷碎片，亦经证明是越器。

以上所谈的邢、越二窑，在完成中国瓷器的制作方面，有它重要的地位，何况由于邢、越二窑的发展，才开辟了宋代瓷器一个灿烂的局面，这一点，更是值得我们的注意。此外，在唐代的鼎州、婺州、岳州、寿州、洪州各地，所烧造的物品，是怎样的器形与色釉，除了往年在长沙所出土的，似可确定为岳州窑外，其他地方所烧造的，此刻还不能确切地指明，这又需要等待以后窑址的发现了。

至于唐以前的越器，上面已经说过，从三国的孙吴以至两晋，出土的宝物极多，尤其是冢墓中的明器，如：粮食坛，上面附有凸雕的亭台人物禽兽（图一一），五壶尊，是在





图一一／西晋越窑谷仓



图一二/东晋越窑鸡首壶

尊的肩部上面附着四个小壶，连着尊的口是五个，所以名为五壶尊。洗的种类颇多，此外还有天鸡壶（图一二）、多孔双耳罐、耳杯（图一三）、兽盘、猪栏（图一四）、狗圈（图一五）、蛤蟆水丞（图一六）等，种类真是繁多极了。窑址今人发现的，在萧山有九



图一三/东晋青釉耳杯盘（东晋永昌元年）



图一四/东晋越窑猪栏（东晋永昌元年）



图一五/西晋越窑狗圈（西晋元康四年）



图一六/西晋蛙形水盂

岩窑，而我在萧山方面发现的有王家溇窑，在绍兴的有庙前窑，古窑庵前窑多处，因在越州区域以内，是以普通均称越窑。

唐以后的越窑，一般是专指余姚的上林湖窑。自五代以至北宋初期，由于钱氏的割据东南，大量烧造进贡的物品[3]，因之越器的制作，比之唐代，有着显著的进步（图一七、



图一七/五代越窑执壶（五代天福四年）





图一八/五代越窑渣斗（五代天福四年）

图一八）。同时开始了极繁复的图案花纹，这是唐代所没有的（图一九、图二〇、图二一、图二二）。

因此在那时候的越器，是有着极高度的艺术。这就是为什么越器之在今日有它极崇高地位的原故。及至吴越钱氏于太平兴国三年举地降宋以后，在文献方面还能知道兴国



图一九/五代越窑刻花执壶（五代天福七年）



图二〇/五代越窑蟠龙纹罂（五代天福七年）

七年，尚有所谓殿前承旨监越州瓷窑赵仁济的记事[14]；而《宋会要·食货第六》“诸郡进贡”条下也有“熙宁元年十二月，尚书户部上诸道贡物……越州……秘色瓷器五十事”的一段记载（查1936年北平图书馆影印《宋会要辑稿·食货六》未见此条，疑作者笔误。编者注）。不过在这近百年间，太平兴国元年（976年）——熙宁元年（1068年）的越器是



图二一/五代越窑镂空香熏

怎样的一种制作，并无实物可以证明。大约此后的上林湖窑，渐次走了下坡路，所以《六研斋笔记》里，说到南宋时余姚秘色瓷，粗朴而耐久，这是很值得注意的。另外，《余姚县志》里说："上林湖烧秘色磁器颇佳，宋时置官监窑焉，寻废。今各邑亦俱有民窑，然所烧大率沙罐瓦尊之类，不出境，亦粗拙，不为佳器。"是上林湖窑最后的结果仅能烧些粗拙的东西，而十余年前我去调查时，并此粗器亦已不再烧造，只见砖瓦窑几处而已。





图二二/唐至宋青瓷器标本（越窑遗址出土）

二 定 窑

定窑向来说在定州，但是究在定州何处，没人能回答的，只是近人叶麟趾有以下一段记载：

> 定州窑在今河北曲阳县。定州窑地址，考诸文献所载，皆指为今之河北省定县。然经实地调查，则绝无窑址可寻。当地之大白村，虽属近似，亦无确实之证明。或谓自唐以来，所谓定州，非只限于今之保定与正定之间者，其地域较为广大，即保定、正定、平定等处，亦皆包括在内，总名曰定州，故凡由此等地方所出窑器，均称为定窑云。是说未免过于广义者，因平定之窑，俗称西窑，其器与所谓定器比较，显有不同之点。且保定、正定，亦皆无相当之窑址也。曩者闻说曲阳产瓷，偶于当地之剪子

村发现古窑遗迹，并拾得白瓷破片，绝类定器，据土人云，昔之定窑，即在此处。又附近之仰泉村，亦为定器出产地，然已无窑迹矣，此说诚有相信之价值。且旁考地理上之关系，则曲阳距定县四十里，唐名恒阳，原属定州，盖所称定州，乃指其大地名而言，非专指今之定县。即如唐之邢州窑，在距今邢台县约五十里之内邱县，饶州窑在距今鄱阳县即昔之饶州府约一百八十里之浮梁县，是其最明显之比例也。现今曲阳县尚有制陶者，器虽粗糙，然确属定窑之本派。或谓定窑废灭于元末，盖因当时已无优良之品，固无关于此后曲阳之制作也。

这是一个极重要的发现。同时检查《曲阳县志》，亦有以下记载：

涧磁村，县北四十五里，东至北镇里二里，西至畤家村五里，南至灰岭村十里，北至树沟村十里……[5]

涧磁岭，采访册在县北六十里。按岭在龙泉镇之北，西北灵山镇十里，上多煤井，下为涧磁村，宋以上有磁窑，今废。

龙泉镇，今俗称南北镇，镇旧有镇使副磁窑税使等官[6]。

土性：山岭——县境三面皆山，土石相间多不能种禾麦，尚宜树木。露山一带，惟出煤矿，龙泉镇则宜瓷器，亦有出滑石者。

土产：黄瓷盆瓮之属，出恒水左右。白瓷龙泉镇出，昔人所谓定瓷是也。亦有设色诸式，宋以前瓷窑尚多，后以兵燹废。宜请求旧法，参以新式，以复其利[7]。

是《曲阳县志》里明明说有瓷窑，而且说及定瓷，并旧有瓷窑税使等官，这是极重要的记载。抗战期间，曲阳沦于敌区，当时日人小山富士夫曾经去过，并采取碎片极多。我于1951年间去该县调查，目的是要采集些碎片，并确定它是否定窑遗址。

由定县先到曲阳，再由曲阳去北乡灵山镇，往东是涧磁村，往西是东西燕山村。现在分别就调查所得述之如次：

1．涧磁村

即叶麟趾记载的剪子村，也就是县志所称的涧子里、涧子村。从灵山镇往东，经过王家村、闵北村，计7里。该村西南有一小溪流，南面是大溪（即恒水），旱季时，都是干涸无水。大溪南是灰岭，北是马头山。东去北镇二里，过大溪后，就是南镇，南北镇合起

来就是志书上的龙泉镇。

村直北，跨过几处高地，是一个很大的土丘，高约八九米，径约30米，完全是碎片同工具所堆成的。土丘之东又一土丘，较小一点。由此往东，有一东西方向的地沟，两边尽是碎片。在此地区，假定它是第一区窑址。碎片中划花的特多，素地的较少。胎骨洁白细腻，色釉润泽、匀净，是定窑标准的作品。碎片中得到一块瓷枕的侧面，这是很重要的，因为由此可以知道定窑的瓷枕是怎样的一回事了。

村东约一里半路，快到北镇了，田间有巨碑二，及白石狮子一对，即是法兴寺的故址。寺毁于当时日敌的三光政策之下，已无一间房屋留存。附近云龙碎片极多，去年还出过整器10件，都是划龙的，其中有一件，盘底有“尚食局”三字。

村西约半里地，在山溪北面的高原上，碎片又是成丘的堆积着。此处除划花外，印花的不少，是为第二区窑址，不过较之第一区范围略小。

2．东西燕山村

两村相连，西离灵山镇 8 里，叶麟趾所未曾提及的，或即叶所称仰泉村之误。村西有一条溪河，村北凤凰山，西北高峰是鸡冠岩山。远望东西燕山村，是在山坡上。碎片散在西燕山村之北，两燕山之间，及西燕山村之西，发现有印花、划花及素地的三种，纯系习见之定窑作风。在当地人家，见有印花云龙盘残片。村西地区，白釉不到底的粗瓷碎片不少，可见此处所烧造的，有粗细两种不同的作品。另有玻璃块随处都可拾得，有黑色的，有暗蓝色、暗绿色的，想亦系当年烧造过的东西。

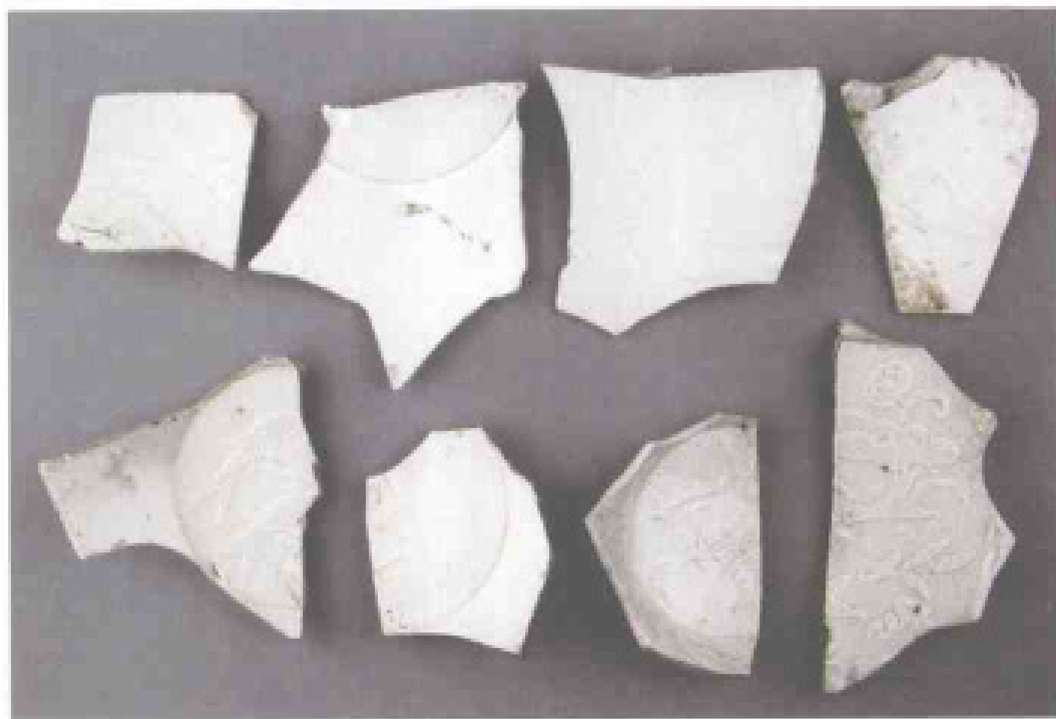
西村之南，有近代式民窑一处，成立在“七七事变”以前，抗战期间，机器被敌寇搬走了，窑场房屋全毁。胜利后恢复，烧造坩埚，极耐用，惜以技师他去，因而停顿。瓷土用本地北山所产，釉石在30里外的山里，用煤亦取之本地，烧瓷的一切条件俱极优越，如能开发，颇有前途。

就涧磁及东西燕山两处比较来说，当然窑场区域，以涧磁为广，在西燕山就差得远了。作品方面，东西燕山优秀的也有，可是比较粗一点的都在东西燕山。工具中，独多圆圈式的，大小不一，这是定窑覆烧用的工具，到处都是，可见当年生产能力之高。

此外在灵山镇之东，约三里左右岗北村，现有窑28座，大都烧缸，也有几处烧黑釉粗瓷的。《大明会典》（第一一册第一九四卷工部一四）里关于陶器部分，宣德年间题准光禄寺每年所需酒缸瓶坛，分派河南布政司方面，除钧磁二州外，“真定府曲阳县酒缸一一七只，十瓶坛四二七四个，七瓶坛六一〇〇个，五瓶坛六二四〇个，酒瓶一〇三四一个，每年烧造解寺应用”。又嘉靖三十二年题准：“曲阳县缸瓶共一七六五件，该银一九九两八钱八分，外增脚价银一八五两九钱九分三，总该银一一四〇两六银五分八，通

行解部。召商代买，如遇缺乏，止行磁州真定烧造，免派钧州……”此为曲阳在明代宣德年间只烧缸窑之证，而明代曲阳的缸窑是在灵山附近，大致也是不会错的。

就瓷窑所发现的遗品说（图二三），可以确定此处为定窑遗址，毫无疑问，因为定器有它的特征，如刻划花纹的图案，釉上所显现的泪痕，以及细腻洁白的瓷胎等，都是很容易与其他仿定的瓷器区别的。



图二三/宋定窑瓷器标本（定窑遗址出土）

至于定窑的创始，是否在李唐时候，实在是一个不易解决的问题。可是在《曲阳县志》一一记载着，王子山院和尚舍利塔记碑，说碑石在王子山（县志里说，王子山在涧磁岭西北，下有王子山院）法兴院之西数十步，额篆题“大周王子山禅院长老和尚舍利塔”。而在立碑人的姓名中，有“□□使押衙银青光禄大夫检校太子宾客兼殿中侍御史充龙泉镇使钤辖瓷窑商税务使冯翱”的题名，而碑石是建立于大周显德四年二月。那么，在五代后周的时候，曲阳龙泉镇已确有瓷窑，而且规模已是相当的大，出口又是相当的多，所以有瓷窑商税务使，在龙泉镇以监收税银，这就可以证明龙泉镇在五代的时期中，已经烧造所谓定窑的瓷器；同时还可以证实一点，就是五代时期的定器，已经大量地生产了，那么定器的技术，在那时候必定发展到了相当成熟的阶段。因此曲阳龙泉镇的瓷器，在唐时已经烧造，又是可以确信的事实（图二四、图二五、图二六、图二七）。而唐代所烧造的遗片，假定能够发掘遗址，必能充分证实这一点（后经窑址调查和发掘，确定定窑在唐





图二四/晚唐定窑凤首壶

代已经能够烧制精美的白瓷，编者注）。

定瓷到了北宋，已为宫廷中所应用，《宋会要》里是这样记载的："磁器库在建隆坊，掌受明、越、饶州、定州、青州白磁器及漆器以给用。……宋太宗淳化六年七月，诏拣出纳磁器库诸州磁器缺璺。"同时一方面供宫中应用，另一方面亦供应着社会上的需要。《曲阳县志》有一段记载，说明这个事实。就是在天成元年（后唐明宗时，927年）乡贡进士马夔重修王子山院碑面的右侧，有一个"贩磁器客赵仙重修马夔碑记"碑文行书，文云："愚尝谓此山乃境中绝胜之所也。然有记事之碑，经其雨雪，字体亏残，愚虽不达，恻然悯之，于是请匠以重镌之，庶后观者得以（缺），时宋宣和二年（宋徽宗时，



图二五/晚唐定窑塔式罐

1121年）庚子八月十五日中山府贩磁器客赵仙重修记。”下题“院主僧智弁岳阳杨刊”。就这个史实可以知道当时的定瓷是有着广大市场的。而《格古要论》里，也提到“宋宣和政和间窑最好”，可见当时出品，最为优秀。同时在这样大量生产之下，定会发生粗制滥造的弊病，因此可以说明东西燕山村所发现的遗片，为什么会远逊于涧磁村遗片的理由了。

同时并因定器有芒（疑是覆烧的毛边），宫中改用汝瓷。不久有靖康之变，北方瓷场受到极大波动，烧定瓷的优秀工人，南迁到景德镇，遂烧所谓影青的青白瓷，这是有一脉相承的事实，可以证明的。其次景德镇居民的祖先，颇多是曲阳籍贯，也是一个很可以注意的事情。而北方的定瓷，就在这样情况之下，衰落下来。不过定瓷的存续时间有多么





图二六/晚唐定窑执壶



图二七/晚唐定窑印花曲纹海棠式杯

长，此时还未易肯定下来。

就定瓷的制作说，所谓划花、刻花是模仿着越器的。因为唐至五代的越器，在国内有着极大的声誉，定瓷之受到它的影响，可以想像而知。不过印花的方法，却是定窑的独创，即在越器中亦未曾见到此种制作。而定器的来源，或者是由制作邢瓷的工人，转而在



图二八/北宋定窑白釉印花云龙纹盘



图二九/北宋定窑刻花荷花纹碗

曲阳方面，开一新局面，亦有此种揣测，这是值得注意的事。至于定窑所制作的器具，以盘碗为最多（图二八、图二九），瓶壶为最少（图三〇）。瓷胎洁白，色釉微带黄而润泽异常。印花的图案，编排配置，极为整齐。大盘的盘心用莲花鲤鱼为图案的较多，四围多以牡丹、萱草、飞凤为图案。刻花的花纹，自由放纵，跟印花的大小相同（图三一）。刻



图三〇/北宋定窑刻花执壶



图三一/北宋后期至金代印花花卉纹盘标本（定窑遗址出土）



图三二/北宋后期至金代刻花荷花纹碗标本（定窑遗址出土）

花的刚劲有力，要以刻莲花瓣的算是典型（图三二）。瓷枕极少见。故宫博物院藏有一件，以孩儿侧卧的姿态作为枕面的长方枕，雕刻最精，是定瓷中极为少见的（见《中国历代烧造瓷器的成就与特点》图一二）。定瓷中还有如苏东坡诗中所赞美的“定州花瓷琢红玉”的红定。周辉的《清波杂志》、蒋祈的《陶记略》都有记载。究竟是怎样一种作品，至今还是疑问。墨定在项子京《历代名瓷图谱》中，曾经说到，仅见一种，就是一件墨定凫尊，在明代已成为稀有的珍品了。惟近来出土的黑釉碎片（图三三），真如漆黑，胎质器形，都是定的作风，是否就是黑定，亦属疑问。紫定，项谱中有五件，说明釉色是“烂



图三三/北宋黑釉器标本（定窑遗址出土）





图三四／北宋定窑酱釉描金折枝牡丹纹斗笠碗

紫晶澈，如熟葡萄，璀璨可爱”。又说：“润色紫若茄苞，晶莹润澈”云云。是紫定色釉的紫，如葡萄，又如紫茄，决不是普通人所指的紫定了。《格古要论》中说到定器，亦以紫定色紫，黑定黑如漆，价高于白定云云。此外，定瓷中还有画金花的（图三四）。南宋末周密的《志雅堂杂抄》中说：“金花定碗，用大蒜汁调金描画，然后再入窑烧，永不复脱。”徐兢的《宣和奉使高丽图经》中，亦有“金花乌盏，翡色小瓯，银炉汤鼎，皆窃效中国制度”的说法，是墨定上有金花之证。而东坡诗中所谓“定州花瓷琢红玉”又是说明红定上是有金花的。抗战前，据闻出土过几件金花的定碗，可惜都流落到海外去了。

南渡后，各处仿烧定窑的不少，见之记载的，如昌南（景德镇）仿定，亦名粉定。元时彭窑仿定器，土脉细白，与定相似，称为新定。象山窑（浙江象山县）所烧的似定器，

磁州白釉器，无泪痕，亦有划花、印花及素瓷诸种，价高于定。萧窑（江苏徐州萧县白土镇）烧白釉器，胎质颇薄。宿州专仿定器，釉色酷似北定。临川窑（江西临川）胎薄，白釉微带黄色。南丰窑（江西南丰县）胎虽厚，白瓷跟临川相近。德化窑（福建德化）称为白建。耀窑（陕西耀县）白似牛乳，似粉汁，似熟米，薄胎，有暗花，白釉极厚。有开片，胎比定厚，色白比之定瓷稍黄，因有暗花及开片，所以跟定瓷有区别。饶州窑体薄，釉润，色白，但是不及定器。此外，吉州、泗州、宣州各窑，均是仿造定器的。究竟怎样可以区别各处所烧造的仿定瓷器，必须在各地找得窑址后，才能解决这些问题。

[1]、[2] 见《瓷器与浙江》书中《唐代越器专集》引言。

[3] 详见《十国春秋》、《宋会要》、《宋史》、《吴越备史补遗》、《宋两朝供奉录》、《枫窗小牍》诸书，以及我著的《瓷器与浙江》。

[4] 宋·周密：《志雅堂杂抄》。

[5] 《曲阳县志》卷一下《舆地》。

[6] 《曲阳县志》卷六《山川古迹考》。

[7] 《曲阳县志》卷一〇、卷一一《土宜物产考》第六条。



谈当阳峪窑

当阳峪，是一个属于河南修武县的小村落。它在焦作东北，自焦作去，经过东焦作冈义村，才进山口，上坡，计程12里。此处有宋代的瓷窑，向来是不见于县志或是其他记载[1]，20余年前在河北一带搜购古物的商人，不断地把碎片运到了北京，从那时候起，北京方面才知道了当阳峪窑。可是到今天想要见到几件真实的物品，极不容易，因为有好些宝贵的材料，都到国外去了。

我于1951年去过当阳峪，我首先要介绍的是在当地一座破败不堪的窑神庙里，有一块崇宁四年的碑记。原石现在庙外壁间，已断裂为二，名称是"怀州修武县当阳村土山德应侯百灵庙记"。碑文后，附了一篇"江南提举程公（程筠，号葆光子）作歌并序"。碑文下面，附刊了许多立碑人的姓名。碑记上有两个年号：

元符三年（1100年）七月十五日盖庙毕。

大宋崇宁四年（1105年）岁次乙酉闰二月十五日建。

碑文剥落地方已不少。碑文中有关陶瓷的部分是：

"造范磁器，乃其始耀郡立祠……"，"遂鸸日发徒，远迈耀地，观其位貌，绘其神仪，而立庙像于兹焉……"《耀州志》卷二《地理》载："黄堡镇……镇故有陶场，居人建紫极宫，祀其土神。宋熙宁中，知州阎作奏以镇土山神封德应侯，以陶冶著灵应故也。祀以晋人柏林配享，林盖传居人陶术者。今其地不陶。……陈炉复庙祀德应侯，如黄堡云。"于此可见碑文中所称耀郡，系指现在陕西的耀县，因为当年耀州所祀的，就是德应侯，当阳峪是继耀州之后，立祀土神的。不过耀州造瓷技术，究竟影响了当阳些什么？为什么当阳的立祠，要派人远去耀州？当时耀州的造瓷有了怎样的成就？这些问题，都需要进一步调查当年耀州的造瓷情形，才能明了。1923年德国莱比锡所出版的《中国早期陶瓷》书中，第二十三图a，有一短颈小口的划花梅瓶，白花划着黑的线条，第三十三图b，一个罐，灰地上凸雕着黄色的花纹，都是剔划的做法，出处说是从耀州来的，所以标注为疑是耀州窑。倘使宋代耀州作品，果有所谓剔划方法，那就是耀州的造瓷技术，或许有影响当阳峪的可能。

"世利兹器，埏埴者百余家，资养者万余口……"所谓"世利兹器"，是说明在立祠以前，早经烧造瓷器，耀州之立祠在熙宁年间（1068～1077年），那末当阳之造瓷，当然不会晚于熙宁年间的了，当年当阳瓷窑百余，赖以生活的万余口，窑场的范围，差不多就等于现在磁县的彭城镇。

其次碑文后，所附的程公作歌并序（不知道是否同时所刊还是以后增刻的），文中有：

"当阳铜药真奇器，巧匠陶钧尤精至。""□□□□在红炉，三日不余方可热。开时光彩□奇异，铜色如朱白如玉……"可见当年当阳造瓷技术，已极精巧，不过红如朱的色釉，是怎样一种作品？同时已提到铜药，都是值得此后注意的。

"河朔江南事一同，故乡远在鄱君国。鄱君之国善陶冶，运以□□遍天下……"这是指的景德镇的陶冶，如其作歌刊石的时间，与碑记同时的话，那是一个重要的记载。

从这一碑记，并证之其他材料，当阳峪瓷器的烧造，至晚是在熙宁年间，而瓷业之盛，是在元符崇宁之间。至耀州，已于熙宁年间立祠了。同时我们明了定窑，以政和宣和间烧造的为最好。而宫中命汝州烧造青瓷的时间，是从哲宗元祐元年到崇宁四年（1068

年）到宣和四年（1125年），在此57年间，当阳峪与耀州两处的民间窑，非常发达。定器汝瓷，也正是发展到了最高点，因此也可以说，北方瓷器，要以这个时期为最盛。可惜靖康之变，中原沸腾，自然在此地区的窑场，会受到极大的骚动，就结束了北方瓷器辉煌灿烂的黄金时代。

其次所要谈的，是当阳峪的作品。就质地说，有极细洁的白胎，有极坚硬的灰胎，也有较为松粗的沙胎以及缸瓦胎。就釉色说，光润显亮，是别的地方所不及的。就制作说，有种种不同的方法，有刻花的，有半画半刻的，有填彩的，有三彩的，有绞胎的等（图一、图二），自有它的独到之处。其中最重要的一种制作，亦可以说是独标一帜的做法，



图一/宋绞胎器盖标本（当阳峪窑遗址出土）



图二/宋当阳峪绞胎罐





图三/宋当阳峪窑剔花瓶



图四/宋白釉剔花瓶标本（当阳峪窑遗址出土）

那就是刻划花纹。经过一层上面淡或深的釉，下面胎身上是一层较深的或是较淡的，然后把上面花纹以外不需要的部分，巧妙地剔去，使得烧成以后的作品，有着两种色泽，显现着强烈对比的色调（图三、图四、图五、图六）。详细分析起来，可以有以下几种方法：



图五/宋白釉剔花罐标本（当阳峪窑遗址出土）



图六/宋白釉剔花器标本（当阳峪窑遗址出土）

1．胎上施以纯白色的釉以后，划上花纹，没有花纹处，把白色部分剔去。这样烧成后，花纹是白色的，地是原来胎的本色——灰色，这就显出了白与灰两种相对照的色调。

2．如胎上所施的白色，代以黑色或褐色，那末照第一方法处理结果，是在灰色的地上，显出黑或褐色的花纹。

3．胎上先施白色，再加黑色，然后画花纹。画好了，用尖锐的器件，按照所画的轮廓剔去没有花纹地方的黑色，就露出底下的白色部分（图七）。同时在花纹上，可以刻划出叶筋、花蕊，以及花瓣与花瓣间的间隔。这样，花叶是黑色，而叶筋、花蕊以及花瓣间的间隔，显出白色的线条。此种剔划出来的花纹，特别显示着不是用笔墨所能描画出来的一种艺术上独具的风格。同样地加以胎上所施的白釉，代以绿釉，那就是一般所称的绿地宋瓷。代以黑色或赭色的，而加白色，自然地是黑色或赭色，而花纹是白色的了。假使剔去的时候，剔到胎土的灰色部分，如此灰色的地，白色的花纹，而有黑色或赭色的轮廓，这样处理，就技巧上说，是毫无疑义的更进一步了。



图七/宋黑釉剔花瓶标本（当阳峪窑遗址出土）

4．最复杂的一种是用多种色釉的剔划法。首先在胎上先施黑色；其次加上白色；再次在白色上罩以黄色；最后一层是绿色。各种色釉涂上以后，用尖锐的器件，刻划出花纹，需要的深度，是到达最低一层的黑色部分，换言之，也就是需要黑色的轮廓，然后在花纹上剔去黄绿两色，就显出白色的部分，地上那一部分需要绿色，可以保留那一部分，需要黄色的，也就把绿色的部分剔去好了。自然，这样处理，更需要高度的技巧。

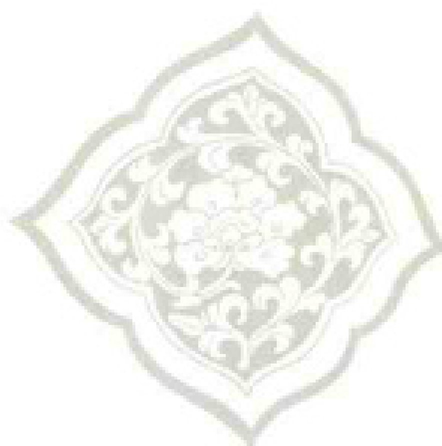
此种作品，我拟称它为剔划法[2]。所划的花纹，以缠枝牡丹为多，极飘洒活泼之致。划花之外，还有在白釉地上，先刻花纹，去掉不需要的部分，填以别种彩色，如黑色、茶色，蟹青色等，这叫做刻花填色。因此严格地说，这不是剔划法，而是刻填法。凡是以上的作品，在西洋瓷器图录里，均称为磁州窑，或是磁州型的瓷器，没有人提及它是当阳峪窑。至于别的地方，有无此种技巧，据我所了解的，如观台窑（属安阳，跟磁县仅隔一

漳河）也有此种做法。可是细细分析一下，确有与当阳不同之处。观台的花纹，不如当阳的流利，色泽亦远不如当阳的光润。可见技巧方面，观台远落在当阳之后。究竟此种特殊做法，是怎样创作起来的，我觉得这是一个极重要的问题。英国人殴慕弗波洛司《瓷器图谱》里有两件剔划的作品，时代说是唐。是否唐代已有此种作风？同时唐代烧造此种剔划制作的地点，是在哪里？都成问题了。不过无论如何，当阳峪窑在剔划方法的制作上，是达到了最成功的一个阶段，那是不必再有什么怀疑的。我不仅是惊叹我国古代劳动人民的创造智慧，我更深信古代民间窑的卓越成就，实在有发掘的必要。而此种特殊的做法，更应当进一步的研究，使能应用到现代造瓷技巧方面上去。同时我又觉此种方法，是否摹仿雕漆，也是一个可以注意的问题。

总之，当阳峪窑的作品，向来是不为人们所重视的，因之如此一个重要窑场，是被忽略了。我以为在黄河以北的宋瓷，除了曲阳之定，临汝之汝以外，没有一处足与当阳相媲美。磁州的冶子窑以及安阳的观台窑（在漳河两岸）终逊当阳一筹。而一切文献所列举的磁州窑或是磁州型的瓷器，毫无疑问的有一部分是属于当阳峪，也就是说，磁州窑的荣誉，应该有一部分归于当阳峪窑。

[1] 《英国不列颠博物院季刊》1933－1935年合订本第8卷第70页提到当阳峪窑；英国出版的《东方美术》1948年第1册中亦有一篇文字，提及焦作的宋代窑址。

[2] 日本人称它搔落法，外文书上叫做Sgraffiato或Sgraf fito法。



从几件瓷造像谈到广东潮州窑

一

数年前看到第五卷第一期的《岭南学报》上有道在瓦斋所写的《谈瓷别录》，讲到4尊瓷造像都有造像的年月、工匠的姓名，以及明白指出烧造的地点是"潮州水东中窑甲"。1922年，由于当时军阀内战，挖掘战壕，在潮州城外西南约10里，地名羊皮岗的地下一个小石室中出土的四尊造像，之外还有一件完整的满雕莲花瓣的香炉。造像之一的头部已断，二尊断手，一件完好无损。造像均作趺坐式，披袈裟，衣的下身，下垂座台前方。遍刻铭文于高台的三面或四面。造像中的两尊作说法手势，两尊笼手袖中（图一、图二）。像的冠发、眉眼、须鬓，均描青料作黑褐色。器胎莹白，釉呈卵青色，在北宋定与

景德镇之间。香炉的积釉处，如淡青葡萄色。大概所记载的如此。造像身上的铭文分别是：

潮州水东中窑甲弟子刘扶同妻陈氏十五娘发心塑释迦牟尼佛永充供养为父刘用母李二十娘阖家男女乞保平安治平四年丁未岁九月卅日题匠人周明

潮州水东中窑甲弟子刘扶同妻陈氏十五娘发心塑释迦牟尼佛永充散施供养为父刘用及阖家男女乞保平安熙宁元年戊申五月廿四日题匠人周明

潮州水东中窑甲弟子刘扶同妻陈十五娘发心塑佛散施永充供养为在堂父母及阖家男女乞保平安熙宁元年戊申岁六月十三日题匠人周明

潮州水东中窑甲女弟子陈十五娘同男刘育发心塑造释迦牟尼佛散施永充供养奉为亡夫刘第七郎早超生界延愿阖家男女乞保平安熙宁二年己酉岁正月十八日题匠人周明

就铭记的文字归纳为以下三点：

1. 治平四年（1067年）一件，熙宁三件，其中元年（1068年）的两件，二年（1069年）的一件。

2. 造像人刘扶同妻陈十五娘的三



图一／北宋潮州窑青白釉释迦牟尼像





图二/北宋潮州窑白釉释迦牟尼像

件，陈十五娘同男刘育的一件。

3．治平四年九月的铭文，12行，四面刻满计63字，文字虽在釉下，但刻较深，可拓。熙宁元年五月的铭文，10行，刻三面计61字，刻细浅，不能拓。熙宁元年六月的铭文，9行，刻三面计58字，不能拓。熙宁二年正月的铭文，13行，四面刻满，计72字，不能拓。

这是四件有年月、窑地及工匠姓名的瓷造像，非常重要，其中尤值得注意的是，它们为北宋中期稍后一个时期里的产品。

二

事情真会这样巧，不久就得到了商承祚先生的函告，说四尊造像以及香炉一件均在广东文管会中（图三）。同时又得到他同顾铁符先生的消息，说在潮州东门外，过了湘子桥的韩山上，碎瓷片整整的盖满了那里的山头，要我去做一番调查工作，我就欣然与同伴数人乘车南下，先去广东文管会看了这几件所谓北宋潮州窑的作品。

本来广东的窑场，不只阳江与石湾。一般人只知道所谓广窑就是指这两处而言。其实不然，在程哲所写的《窑器说》里就有“广东窑出潮州府，其器与饶器类”之说，何况最近在广州市西村皇帝岗发现了窑址，自然广东的窑场只有阳江与石湾的说法就站不住了。不过文献虽有记载，究竟潮州窑的真面目



图三/北宋潮州窑青白釉莲瓣纹炉

是怎样的，谁都难以肯定。而这几件造像却给了我们一个北宋时期潮州窑的铁证。

我于是离开了广州，到潮州去。我去的目的：

第一，要证明所谓潮州水东窑，是否就是现在发现韩山上的碎片所在？

第二，韩山上的碎瓷片，还有哪几种？

三

事先找了找参考资料，当然《潮州府志》（乾隆本）是要紧的。关于韩山的说明是："韩山亦名双旌……顶有三峰，形类笔架，又名笔架山。韩吕黎刺潮州常游览于此，故名韩山。"东门外横跨韩江上的桥，初名济川，后改广济。

卷一三《都图下》：东厢有南窑一个地名，下注"城东南畔距城五里"。

卷一七《茔墓下》：明长史庄典墓在韩山东白瓷窑山，明南靖知事郭大鲲墓在郡城笔架山白瓷窑（雍正本《海阳县志》缺此条）。

从这些片断的记载，确实知道了韩山有白瓷窑。山的南面，还有南窑。

到了潮州，出东门就可见到一排山，屹立在韩江的东峰。山的形势是有几个山峰，从北往南，真的类似笔架。因而从方位说，这个韩山上的白瓷窑，正在韩江东峰，而造像铭上所谓潮州水东的"水东"二字，明明指的韩江之东，毫无疑问，所谓中窑甲者，从志书上有南窑这个地名看来，那末水东窑的范围是非常广阔的，因此有了中窑，是对南窑而

言，也就可见一定还有北窑。由于窑场的自北而南，距离相当长，才有南、中窑之别，于此可以推测当时中窑甲的方位，一定在韩山的中部，距离现在的湘子桥当不甚远。

东岸沿江有些市房，现名桥东村。从小巷里走近山麓，见有许多劫后的断垣残壁，说是抗日战争期间被日本侵略军所毁坏的。从破墙的断面看来，都是利用废弃的匣钵所砌成，因而这个市区的废墟上，也尽是些残破的匣钵。及至由山麓渐渐升高上坡，到处都是碎片。南面一直要到原来教会所建筑的洋楼以下（本地俗称番仔楼），就是书上所称的辕虎山，北面是从象鼻山起，越过山上原有的韩山书院房屋，而在现今的韩山师范学校附小校舍的后面，碎片最多。如此从北到南的距离，约有四五里长。以往在山麓一带地方，就叫百窑村，是属于府城外的东关厢。

四

碎片第一着眼处当然要联系到几尊造像以及一件香炉，是否就是此处废窑所产，这个问题在我调查的时候就很容易解决了，因为遍地的碎瓷片里，像那造像的影青为独多，而香炉的莲花瓣造型也捡拾得很不少。此种莲花瓣的雕刻手法极生辣，因此花瓣边缘的棱角非常锐利。胎厚坚结如石，这就是有些瓷器书上所称的石器或是炻器（Stoneware）的最好标本。胎土较白，釉的水青色深浅不一，有作浅糙米色而隐隐有青色的，有极细的纹片。此种器物，一般都有端正凝重之感。造型大概为有高低座的炉碗之类，相当大而没有小型的。

从以上韩山与水东窑的方位以及碎片的对证，此处的废窑，确实为造像铭上所谓潮州的水东窑。第一个来潮调查的目的解决了。

第二个将怎样呢？我与同伴数人南北踯躅于韩山上几个笔架山峰之间，尽量捡拾碎片，收获极丰富。碎片的分类大概如次：

（一）白釉

1．器物外面划刻篦形纹，有极细纹片，以洗碗为多。

2．带淡黄色（牙白），碗心划花卉，平底，外面有压痕。胎较薄的以小型的碗及高足杯为多，釉不到底。圈足狭边的平底，无细纹。

（二）影青

除上述的凸雕莲花瓣的造型外，还有：

1．淡淡的水青色极匀，划刻蕉叶纹样的花纹，也有在碗心划刻花朵的，器身有

纹片。

2．器物外面划刻篦形纹一如白釉的制作，亦有细纹片。

3．带灰的水青色，碗外划刻花卉，有瓜形盒残片。

4．划刻花瓣纹的较小型器物，积釉处是湖绿色，有纹。

5．敞口长颈（俗称喇叭口）的大壶，仅有残破的上部，壶身上的长嘴及高柄甚多，有双系壶的造型。

（三）黄釉

露胎处多，似为一种较粗的制作，而形象较浅的小碗，色泽有深浅两种，深者颇近赭褐色。



（四）青釉

1．淡青色，划叶纹，起线，釉较薄，无纹，亦有划花而胎较厚的。

2．淡灰色，仅边缘里外面一寸处有釉，余均露胎，胎土灰色，似为当时一种粗货，亦有高足小杯制作与白釉的同。

3．深灰青，碗的外面划刻莲花瓣的，胎较厚，而无花纹。

从以上各种碎片看来，均属于宋代的作品，种类方面虽亦有青釉、黄釉等，但以白釉及影青两种为主。大概水东窑的作品就是这样的。

五

我于此次调查水东窑之便，又从文化馆柯鸿才同志方面得到潮州郊外还有发现碎瓷片之处，调查所得材料，亦可分述如下：

（一）南郊

1954年5月间为培修潮州韩江南堤起见，即在南门外南厢洪处埠取土，发现碎瓷片及匣钵颇多，但是没被人们关注，因此就把该地挖成一个很大的凹塘。后又在北面约500步外的竹园内取土，又发现很多的碎瓷片。洪处埠原为建于宋绍兴年间的南山寺，而竹园地方那是元至元年间所建立的宝积寺废址。该处碎片的种类极芜杂：

1．黄釉的中型碗外面作篦形纹，有高足。浅浅而敞口的小碗，釉不到底，足小而平。

2．黑釉碗的造型浅而敞口的一如黄釉的作品，碗的口边施以白釉，里宽外狭。

3．白釉的近似韩山白瓷窑的制作，但又有素白微带灰色，胎较厚，无细纹，有凤头

壶的头部残片。

4．青釉有一种较淡，但极匀净，器外划刻莲花瓣，有高足，釉到足边，底心无釉。色釉较深的一种，胎较厚，器外划直线纹。盘心有双鱼的仿龙泉盘，但釉不匀而胎土灰色。厚胎平底的盘碗，也有作向外翻的浅足而底心仍是平的。此种器物的釉都为一般所称的玻璃釉。

（二）西郊

潮州郊外西北约五里有凤山村，此处发现碎瓷片及匣钵，但不甚多。

（三）北郊

潮州北关外约一里处、二里外地名窑上埠以及毛家坟附近曾经发现过陶瓷碎片。1954年2月间培修北堤的工程开始时，便在这些地方取土，除发现碎陶瓷片外，还捡得有皇祐二年及治平丁未年文字的压锤（现存潮州市文化馆），这就说明了此处的烧窑时代。听说许多碎瓷片都埋在引韩灌溉的工程以下。

在此三处之中，南郊的碎瓷片最值得注意：

1．黑釉的以及仿龙泉的青釉器物，因为材料不太多，是否为潮州烧造，是一个问题。

2．早期青釉中带黄的玻璃釉器物，在文化馆里现存有完整的十余件，破碎的亦有相当的数量。造型方面有双系盖罐，两耳炉，大型的壶，中型的洗，都是厚胎平底，器物的外面间有压痕。此种唐代的青釉器物，是否为潮州烧造，还是当地墓中的明器，因为出土情况不明了，也是一个待考的问题。

此外耳闻所及的说在韩山后面的飞天燕山地方，出产极好的瓷土，现在枫溪窑所用的原料，就取于此。离潮州市约十多里韩江下游的溪口村，离笔架山约10里的黄金塘村，远在离潮州40里外的白水村，属于潮安县 7 区的银湖村以及13区的碗窑村等处都有碎瓷片发现，可见潮州市附郭并其他地方尽多古代窑址的存在，调查工作，还有待努力。至于此次由于几尊造像而涉及潮州水东窑的初步调查，至此告一结束。将来如能有一个正式发掘韩山古窑的机会，当能获得更具体的材料，那是一定可以预料到的。



宋代陶枕和它的美术价值

30余年以前，河北巨鹿发掘出许多宋瓷，其中有一部分是陶枕（实际是半陶半瓷，今简称为陶，因此书中也就称为“陶枕”），此后河南安阳城外高岗花台发现的也不少。根据前河北天津第一博物院出版的该院半月刊第六期“宋刻花枕”拓片的说明，证实它是宋代人民生活中的用具。

> 前人辄以此枕为殉葬物。自巨鹿旧城发现后，掘出甚多，均在当时住室内。本院尚藏一枕，其底部有墨书“新婚”等字，可知不独非葬器，当时是用为奁妆品。或称此种枕面巨足细，不适于用。然据巨鹿人云，所掘旧城房舍室中，多有如今北方之炕。炕之外缘以木为之，高于炕面。枕时必须以枕足之后部抵于木缘，则枕可稳，不

致向后方左右倾斜，其说颇可信。总之殉葬之说，可知其谬矣。

《巨鹿宋器丛谈》中也说：

巨鹿发现此物甚多，发现时有平置者，有立置者，可见当时于枕，用则平置，不用则立置之习惯。……第一枕足底题"崇宁二年新婿"六字及"亚出"，其为馆甥之器勿疑。昔时以瓷枕为殉葬之具，观此可知其非矣。第二枕形式同，底题"程三"两大字，旁又有"程小"两小字，知为程氏父子寝具也。



在巨鹿发掘的时候，同时掘出一家瓷器铺，也有许多陶枕，这都可以证明它的确是一种生活用具。直到现在，这种陶枕有的地方还在使用，这也是有力的旁证。

后来发现有写着"长命枕"的陶枕，更可以证明它是小孩子用的寝具，与后来写着"长命富贵"四字的瓷碗用意相同。此外，《唐书·五行志》说：

韦后妹七姨嫁将军冯太和，为豹头枕以辟邪，白泽枕以辟魅，伏熊枕以宜男，亦服妖也。

说明唐代制作这些兽头陶枕，用意还在于辟邪、辟魅、宜男、伏妖。而此种陶枕，在河南洛阳的冢墓间，也曾经发现过。最近看到印有"张家造"图章的跑兽枕，枕面有"镇宅大吉"四字；另有一件画狮枕，上面有"镇宅"二字，也是辟邪之意。此外还有一个陶枕，枕面上写着一首诗：

久夏天难暮，纱橱正午时。忘机堪昼寝，一枕最幽宜。

由此更可以证明它不是殉葬用的物品了。

就陶枕的时代说，还没有发现有唐代年号的作品。湖南长沙出土的陶枕中，有"贞明六年"（920年）的题记，那是五代梁末帝的年号，这是陶枕中较早的一件。宋代陶枕有年号可考的，过去看到的实物和文献上的记载，计有5件：

1. 有至和三年的（宋仁宗，1056年），枕的侧墙上有"至和三年张家造"七字。

2. 有嘉祐八年的（宋仁宗，1063年）。

3. 有熙宁四年的（宋神宗，1071年），枕面中部珍珠地有飞白文"家国永安"四

字，左侧有“九大法底赵家枕永记”九字，右侧有“熙宁四年三月十九日书”十字。

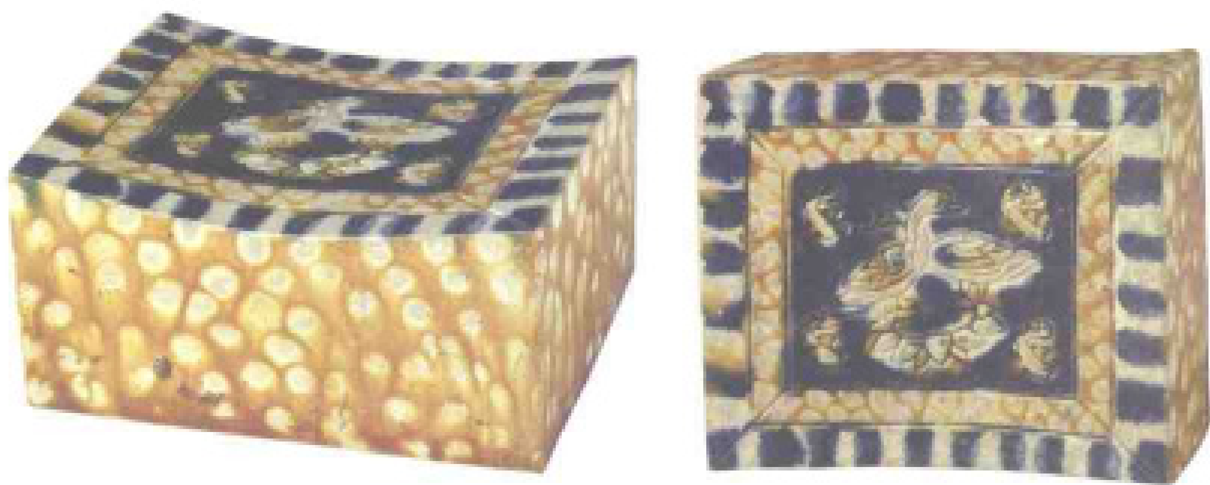
4．有元祐年号的（宋哲宗，1086～1094年），是一件侧卧的孩儿枕，枕面已破损，底有墨书两行，仅“元祐”二字及“某某置”的“置”字可辨，余均模糊。

5．有崇宁二年的（宋徽宗，1103年），枕的足部有墨书“崇宁二年新婿”六字。

以上年号中至和的一件最早，差不多是北宋中叶的作品，崇宁的一件已到北宋末年了。在这一个时代里——从至和到崇宁——正是宋代北方陶瓷发展极盛的时期，而以“张家造”的陶枕发现较多，“刘家造”、“王家造”次之，熙宁四年之赵家枕最少。“张家造”的印记有好几种，其中“古相张家造”就是指河南安阳一带漳河南北的观台窑与冶子窑而言。这些地方，原属古代相州（宋代叫做“相州邺郡”），所以说“古相”。还有一种底有“王氏寿明”钟形印章，枕面左边有“漳滨逸人制”五字。所谓“漳滨”，也就是指的漳河边上，因此这种陶枕，无疑的是观台窑或是冶子窑所制。

关于陶枕烧造种类及其发现地点，把截至目前可以见到的材料归纳起来，有以下14种：

1．唐三彩枕（图一、图二）。河南洛阳附近发现，烧造地点不明。色釉与普通常见的唐三彩陶器相似，也有加蓝彩的。有莲花纹图案，四周缀以排列整齐的小梅片以及交颈鸳鸯等花纹。枕的形式，略带长方形的居多。兽头枕的枕面稍倾斜，往往满缀小梅片花纹，这是唐三彩枕的特征。



图一/唐三彩鸳鸯纹枕



图二／唐三彩双狮枕

2．唐绿彩枕。湖南长沙附近发现，烧造地点不明。是否岳州窑的出品，尚难确定。长方形，画着不知名的花草。绿彩近乎豆瓣绿，颇为明亮。

3．唐绞釉枕（图三）。河南洛阳附近发现，烧造地点不明。长方形，绞釉如寻常所见的唐代绞釉盘碗，以黄黑相绞的为多。

4．唐青釉及黄褐色釉枕（图四）。浙江余姚越窑烧造，长方形，有划花，是唐代越器固有的色釉。黄褐色的，长沙发现，可能也是岳州窑的出品。



图三／唐绞釉枕



图四/唐寿州窑黄釉枕



图五/宋（金）三彩划花兔纹枕

5．宋三彩枕。河南禹县扒村窑、修武当阳峪窑均有烧造。山西发现的烧造地点不明。形式都是长方形，普通以画莲花家禽的居多（图五），花卉次之，人物故事最少。当阳峪窑的出品，色调明快，线条生动，有时画面极为单纯。扒村窑及山西烧造的，比较粗糙，色彩有时略嫌浓重。此外有制伏虎枕的，枕面划波浪纹，也是山西的制品。



图六/宋定窑孩儿枕（枕面残缺）

6．宋白釉枕。河北曲阳涧磁窑、磁县彭城窑以及其他地点不明的民窑均有烧造。涧磁窑的白色陶枕，有定窑的特征，但极少见（图六）。磁县方面烧造的，例如通常说的“娃娃枕”（制成侧卧的孩儿形的枕），一直沿用到现在，那是最常见的了。

7．宋青釉枕。河南临汝窑烧造的刻花枕，比之印花的盘碗，极为少见。有凸雕的缠枝牡丹，雕刻极深，刚劲中又见圆熟，为临汝窑最重要的制作。此外钧窑系统的枕头，也很少见。

8．宋绿釉枕（图七）。扒村窑所出作深绿色，长方形，有黑字题句，也有画黑色花鸟的。其他地方所烧造的绿釉较浅，划花也比较草率。此外有在釉下划字的，如高平调木兰花词等，都是常见之物。



图七/宋（金）磁州窑绿釉黑剔花喜鹊登枝纹枕

9．宋白地茶色花纹枕。当阳峪窑所出，枕的形状作如意头式，白地茶色花纹，画极生动。此种花卉，偶尔在宋代的梅瓶上可以见到。

10．宋白地黄色花纹枕。大抵系观台、冶子二窑所出，以花卉纹样为多，风格豪放，花瓣及叶子上往往有篦纹。

11．宋白地赭色花纹枕（图八）。河南安阳观台窑、渑池千毫窑、扒村窑、冶子窑以



图八/宋磁州窑白釉褐彩婴戏纹枕



图九／宋（金）白釉褐彩山水人物纹枕

及山西平阳等处均有烧造。此种作品，于白釉枕面上画着赭褐色的花纹，即通常所称“铁锈花”的制法。所画题材以人物故事和山水画为多（图九），大抵出于观台及冶子二窑。又有于花纹之外，在胎上划出许多赭色的小圈，即通常所说的“珍珠地”（图一〇）。上面罩一层透明的釉，经过入窑烧制后，呈色非常显明。如果火度失宜，本来透亮的一层白



图一〇／宋珍珠地刻花折枝牡丹纹枕



图一一/宋白釉黑剔花鸟纹枕

釉便会呈现浑浊的灰白色，釉下的花纹也就变得暗淡隐晦，看不清楚了。

12．宋白地黑色花纹枕。当阳峪窑、观台窑、冶子窑均有烧造。宋代陶枕中此种式样最多，有桃实式，如意头式（图一一），以及长方形、八角形、椭圆形等许多种。划花的技巧采用最特殊的剔划法，例如白地罩上黑釉后，用剔划的方法剔出花纹，可以显出黑花白茎白地。也有所谓半刻半画的，当阳峪、观台两处烧造得最多，花纹也非常复杂，人物故事、花卉、禽兽虫鱼都有。

13．宋褐釉枕。江西吉安永和窑烧造，通体作褐色，有时印有白色露胎的叶片纹。

14．宋白地黄黑二色花纹枕。烧造地点不明，传说河北邯郸附近有窑烧造此种枕头，但尚不能证实。形式作伏虎状（图一二）。有的塑制少女，侧卧蜷伏，脸部填粉，极为丰腴。枕面或画花鸟，或题诗句，画得好的较为少见。



图一二/金白釉褐彩文字伏虎枕



图一三/金磁州窑白釉褐彩人物纹枕



图一四/元磁州窑白釉褐彩人物纹枕
（此类瓷枕以往多定为宋、金，现根据出土器物排比，时代改为元。编者注）

宋代陶枕除了是当时民间的生活用具，有实用价值以外，它的美术价值在于无论造型、质量以及绘画方面，都很精美。陶枕的艺术传统是从唐代继承来的，它的造型，除去常见的长方形以外，还有各式各样的变化，这些器形，都是很好的立体图案。有些雕造出来的人形、兽形、龙形，还是很好的雕塑品。在质量上，它也继承了唐至五代烧造陶瓷的方法，使烧造技术有了很大的发展。胎釉方面，牙色的枕面，不但显得坚致、莹润、雅洁，而且还发明了划花和画花的方法。三彩釉的使用技术，较唐代大为提高，黑白花的制作更是宋代特有的创造，为以后的瓷器画花开辟了途径。在图案装饰上，有划花、半刻半画等各种方法。绘画的内容，更有描写人民生活、社会风俗以及动物、山水、花卉等各种题材（图一三、图一四）。至于图案，例如凤凰、牡丹、宝相花、缠枝莲等，也都非常美丽，为宋代以后的瓷器图案提供了良好的基础。绘画风格，具有民间绘画的优点。它无论在造型、绘画、划花以及烧造方法等各方面，都为以后陶瓷工艺的发展创造了新的条件。



图一五/宋（金）磁州窑白釉黑彩马戏图枕

宋代陶瓷达到极其精美的程度，当时的各种陶瓷工艺品，至今还是极端珍贵的文物，在艺术上蔚为一代大观，永远放射着光辉。陶枕虽然只是其中的一种，但也可以从这里看出它的优点。这些珍贵的陶瓷品，许多成为外国美术馆中最贵重的陈列品。至于本书所选材料，则以白地黑花纹的居多，其次是宋三彩。

画花是宋代陶枕最大的特点，画风活泼自然，优美健康，纯然是一种民间绘画的传统，具有现实主义的风格。画法简练圆熟，全都出于无名的画工之手，也就是出于烧造陶瓷的民间艺人的创作。更重要的，是宋代绘画千余年来经过许多次的战乱兵燹，传世很少，民间绘画尤其难以见到。而陶枕上的绘画，却多少保存了一些确实出自宋代民间艺人之手的作品。

陶枕中描写生活的风俗画很多，马戏一幅（图一五），画一个短衣窄袖的少年倒竖在飞驰的马背上，表演着绝技，使人看了以后，会联想到民间的集市，宛如置身于万人欢腾



图一六/宋（金）磁州窑白釉黑彩童子蹴鞠图枕

的热闹场中，而不免为之眉飞色舞。蹴鞠图（蹴鞠是古代踢球的游戏）中的少女，画得生动多姿，完全是从观察实际生活得来的（图一六）。描写儿童生活的题材也很多，都画得天真可爱（图一七）。例如骑竹马的小孩子，穿着花布衫，扬鞭打马，神情意态，栩栩如生。柳阴读书枕，画一个单衫的女子偃卧在石床上，旁有柳枝披拂，整个画面充溢着优美的气氛，在民间艺术中是一件别具情调的杰作。

赭色山水枕，画中有山、有云、有树、有草、有啮草的羊与飞翔的鸟，描写自然界常



图一七/宋（金）磁州窑白釉黑彩童子钓鱼纹枕



图一八/金磁州窑白釉黑彩鸟纹枕

见的风物，笔触雄肆，意象辽阔，画法充满了质朴的感觉。这幅画的表现方法，很像汉代石刻和敦煌千佛洞唐代壁画上的风景画，纯粹是民族绘画最早的画风，经过很长的年代，还能够在民间日常生活用的陶枕上找出它的源流、看出它的线索。

陶枕上的花鸟画，描写民间日常生活中最美丽的花卉和禽鸟，画法流利生动，表现技巧非常卓越（图一八、图一九、图二〇、图二一）。这些极端简练和朴质的花鸟画中，有一部分描写农村风光的题材，具有坚实的现实主义的精神，画面上空间辽阔，充满了野



图一九/金磁州窑白釉黑彩鹤纹枕



图二〇／金磁州窑白釉黑彩鸟纹枕



图二一／金磁州窑白釉黑彩芦雁纹枕

趣。例如莲池双鹅、竹雀等幅，民间艺人能够抓住这些题材忠实地描绘出来，丝毫没有矫揉造作的痕迹，这正是民间绘画的特点。黑鹰搏击水鸭的一幅，画得尤其生动。画中的黑鹰从天空扑下，一只鸭逃走，另一只鸭钻到水里，尾巴还露在水面。波纹在动荡，芦苇在摇颤，无论就意境上说，还是就技巧上说，都是一件富于生趣的佳作。另外有些半刻半画的作品，利用黑白画特殊的技巧，造成一种木刻画的趣味。池塘赶鸭的一幅，便是这样。这幅画挺拔和谐，很富诗意。三彩枕的花鸟枕，白色的飞鸟展开了双翼，衬托在深黄浓绿的背景上面，色调明快，灿烂悦目，鸟的四周布满了花枝，这也是从来民间艺术中常见的题材，一直流行到现在。

陶枕上的装饰图案，非常出色。例如缠枝牡丹，19朵花盘绕在半圆形的枕面上，布置得匀称自然，运用线条也流利洗练，与宋代其他陶瓷上的黑剔花、白剔花的装饰图案同样

优美。这种优秀的装饰艺术，只有在以后的民间艺术中才能见到，而后来官窑瓷器上的装饰图案（旧称“规矩花”），则日渐流于烦琐板滞，渐渐失去了朴实、健康、雄迈和富于创造性的特点。

吉州窑烧造的褐色枕还有一种特别的印花技术，是先把两枚天然的叶片压在陶胎上，然后施釉。烧时去叶露胎，烧成了便显出两片不挂釉的白色枫叶，隐约还可以辨出叶脉的痕迹。这种巧妙的技术，只有在民间窑器上才可以见到。

还有一种在表面的白釉上施着黄黑两种彩釉的伏虎枕（通常称做“虎皮釉”），枕面上往往画着花鸟，寥寥数笔，简洁朴实。例如所画残荷衰草，野塘芦雁等，在宋代民间窑器的陶枕上是很常见的。

总体来说，宋代陶枕上的绘画，首先是主题明确，形象完整，构图和谐，笔调虽然有时草率，但是刚健有力，准确熟练。即使是一幅不甚经意的画材，也能够把握住所要表现的重点，使它显明突出。有时寥寥数笔，蕴藏着无限的意味。其次是运用写实的手法，反映生活中常见的事物，使人看了之后觉得亲切有味。这种画法在当时的陶枕上所以流行得很广，想来是很受群众欢迎的。另外，它在技巧上不受艺术形式的束缚，不作故意的雕琢和无聊的堆砌，能够注意艺术上的概括和完整，达到意到笔随的境地。虽在不同形式的枕面上构图、布局，也不致受到枕形的限制，小至一草一叶，都配置得匀称适宜。疏落一点，不嫌单调；复杂一点，也不致流于琐碎紊乱。最后，是它的取材丰富，变化繁多。我国古代的劳动人民，用他们高度的智慧，发为艺术上的创造性，虽是直径尺余的陶枕，但是造型、绘画、图案以及烧造的方法，却很复杂精致。特别是绘画和图案，很少重复雷同的作品，绝不落入滥套。至于“依样画葫芦”的摹拟与临仿，更是少见。在色彩方面，除了三彩以外，普通虽只黑白两色，但也不觉单调，而能运用巧妙的加工，使人感受到艺术上的满足，俨如具有染色的效果。所有这些优点，都是民间艺人在艺术上达到高度成就的结果。

这种优秀的古代民间艺术，过去一向很少受人注意。今后在古物发掘中必然能够发现更多的古代民间陶瓷工艺品，使我们能够把民窑绘画的传统整理出一个完整的体系。本书只就目前能够得到的材料编成，目的在于为美术创作提供一些参考资料，在整理古代民间艺术上只是一个开始而已。



三件有永乐年款的青花瓷器

明永乐青花瓷器之有年款的，据《博物要览》上说："永乐年造压手杯，坦口，折腰，沙足，滑底，中心画有双狮滚球，球内篆书'大明永乐年制'六字或四字，细如粒米，此为上品。鸳鸯心者次之，花心者又其次也。杯外青花深翠，式样精妙，传世可久，价亦甚高。"但是此种压手杯，向不见于任何瓷器图录，亦不见于任何人的著作中，因此就有人怀疑说，此种作品，是否尚留人间，是一问题！

由于此种有年款的传世品之不能见到，所以除了一部分有宣德年款的青花器物，确定其为宣德时代所烧造外，其无年款的青花瓷器，就很难有一致的看法，永乐呢，还是洪武呢？也就是说15世纪前30年代呢，还是14世纪后30年代呢？

在故宫博物院藏品中，先后竟发现了三件有永乐年款的青花压手杯，"永乐年制"





图一/明永乐青花压手杯

四字款在双狮滚球内的一件（图一），花心内的同样有两件（图二、图三）。造型是坦口，折腰。《陶说》里说为擎口，又说手把之，其口正压手故名，那是不错的。沙足，滑底，就是圈足垫沙烧制，底里有釉，因而称为滑底。口径9.1厘米，底径3.9厘米，高5.4厘米，足高0.8厘米，足宽0.4厘米。口部外侧有一圈梅花点纹，杯身缠枝莲，足部外侧草纹，杯的口部内侧有两道圈线。青花的颜色，球心的略深，花心的稍淡。因为胎骨较厚，所以拿在手中，有一种凝重的感觉，可是一点也不嫌笨拙，依然是玲珑可爱的。

这三件有永乐年款压手杯的发现，使得对于永乐青花瓷器的鉴定方面，有了一个确实可靠的依据。从来有好些青花瓷器向来被人们妄断为宣德，或是左右于宣德永乐之间的，



图二／明永乐青花压手杯

至此也可以比较确定了它的时代，要是再进一步分析，就是既非永乐，更非宣德，有鉴定为洪武的可能。

本来自从有元至正十一年（1351年）题记的两件青花大瓶肯定以后，据近来研究瓷器的文献记载[1]，认为一种瓷胎厚重，底部无釉，中心画着云龙、莲池水禽、萍草游鱼、双凤穿花、蕉石花果之类的大盘，器身青花有鸳鸯戏莲、缠枝牡丹的大型梅瓶以及左右有兽面或是双龙耳的广口大壶等的造型作风，都与以后的宣德青花截然不同，而与至正十一年的大瓶，是一脉相承的，因而确定为14世纪后半期的作品。另一部分无款的，从造型花纹种种方面来比较分析，以为是15世纪早期的作品。所谓14世纪后半期（1351～1400





图三/明永乐青花压手杯

年），包括了元至正十一年以后的元代17年（1368年正月洪武元年，八月元亡）。明洪武的三十一年及建文的二年，共间以洪武的时代，占了后半期的3/5；15世纪早期（1401～1435年姑以宣德一朝为止），是建文二年、永乐二十二年、洪熙一年、宣德十年，亦以永乐的一朝为最长。就此判断，似乎明初的洪武跟永乐可以有了一个初步的鉴定范围，但是洪武与永乐以至永乐与宣德间，更能鉴定得稳当些、明了些、确切些，还不能做到，因为在这一段时间里，没有有年款的实物可以作为佐证，为此发现在此时间内的有

年款的青花瓷器是极为必要的。这三件有永乐年款的压手杯，就在这一点上应该肯定地说有它的重要性了。

[1] 参考约·阿·波普著《伊斯坦布尔托普卡帕宫所藏中国瓷器之14世纪的青花》，1952年；赫来·卡尔纳著《东方青花》；约·阿·波普著《阿尔达比尔圣庙之中国瓷器》，1956年。



谈瓷别记

一　斗彩高士杯（成化）

明代成化窑烧制了很多的茶杯与酒杯（程哲的《窑器说》，说是成杯茶贵于酒，彩贵于青），而酒杯的种类也是多种多样的，如《景德镇陶录》及梁同书的《古铜瓷考》里所说的："成窑有鸡缸杯，为酒器之最，上绘牡丹，下绘子母鸡，跃跃欲动。五彩葡萄撆口，扁肚靶杯，式较宣杯妙甚。次若人物莲子酒盏，草虫小盏，青花纸薄酒盏，名式不一，深浅莹洁而质坚。"而张宗楠《带经堂诗话·附读曝书亭集词》注里说："成窑鸡缸歌注成窑酒杯，种类甚多，有名高烧银烛照红妆者，一美人持烛照海棠也。锦灰堆者，折枝花果堆四面也。秋千杯者，仕女戏秋千也。龙舟杯者，龙戏舟也。高士杯者，一面画周



图一/明成化斗彩高士杯

茂叔爱莲，一面画陶渊明对菊也。娃娃杯者，五婴儿相戏也。满架葡萄者，画葡萄也，其余香草、鱼藻、瓜茄、八吉祥、优钵罗花、西番莲、梵书各式不一，皆描画精工，点色深浅，瓷色莹洁而质坚"云云。

成窑鸡缸杯是素负盛名的一种酒杯，此我不谈，我所要谈的是高士杯。根据以上的记载，高士杯所画的是周茂叔的爱莲与陶渊明的爱菊（图一），那是故宫博物院一向陈列的

一件酒杯。画人物花卉俱用青花，仅莲花与菊花点上几点彩色，所以严格地说起来不能说是斗彩。最近在鉴定故宫博物院所藏瓷器时在过去认为雍正仿制的瓷器里竟发现了向来载籍上所没有提起的一对高士杯，所画的为王羲之爱鹅跟伯牙携琴访友（图二）。

1．王羲之爱鹅。王羲之头部手部及下身衣着俱系青花，上身衣服轮廓青花填以矾红。童儿头部足部手捧图书均青花，衣服填浅浅水绿色。鹅的全身用青花勾画后再加赭彩。水系青花加绿色。垂柳一株，树干青花轮廓，复加赭色，苔点用青花，柳枝青花后再敷绿彩。坡石均青花，石边草竹俱加染绿彩。

2．伯牙携琴访友。伯牙头部青花，衣服用青花勾轮廓后全加水绿彩，但袖部领部丝



图二/明成化斗彩高士杯

缘及足部均露出原来青花。童儿头部足部两手及所夹的琴都是青花，衣服矾红，结带加黄色彩，松树的着彩一如垂柳，松侧野菊五株全系青花画好后再加以绿色的干，黄色的石。坡石加彩情形同另一面。

由于此种加彩的方法有好几种，所以《南窑笔记》上所说成、正、嘉、万俱有斗彩、五彩、填彩三种，如欲细细区别，并不如此简单（关于成窑的加彩方法拟另谈）。因此这一对高士杯，却不同于一般之葡萄杯，而与鸡缸杯亦显然是两样的。可惜这一对高士杯湮没在雍正仿件中数十年，直到最近重加鉴定时，才得发现。此件原藏奉天行宫，后藏古物陈列所宝蕴楼，由郭世五辈鉴定为雍正仿件，以致数十年之久不能与世人见面，由此亦可见郭世五辈的鉴定能力。

二　钟进士饮酒瓷像（康熙）

距今58年前的光绪二十六年，义和团起义失败，帝国主义者组织八国联军侵占北京之后，清宫及各王公府第遭到了帝国主义军队的抢掠，古代文物蒙受一次浩劫，并且有一部分流散市上。据传说东四北大街沿街摆了很多摊子，什么珍贵的东西，应有尽有。自然古代的名贵瓷器也就在这些摊子上出现，是不足为奇的。当时有个内务府当司官的庆宽（小山）是一个出入于奕劻（庆亲王）家的门客，他建议奕劻收购散出来的瓷器，藏的人只要拿出来卖，可以不追究来源。奕劻支持他的办法，派他主持其事。他于是派出人办理收购，价款由四恒银号（如恒元恒丰等）垫拨。隆福寺街的福全馆，为临时收购站。有一天庆宽到三和公去闲逛（三和公也在隆福寺街，是一个嫁妆铺兼营文物的），看见一个瓷像，就连忙下跪口称："老佛爷您受屈了！"三和公的伙友们见了非常诧异，不知究竟，庆宽说：这是宫里库房的库神爷，怎么也会流落出来呢？他就招呼店主人，一并与其他收购的瓷器送进宫去。当时三和公有个大徒弟名叫张子泉，曾把那个库神画了一张，26年后，张开了一家全兴信记的古玩铺，向前门大街德泰瓷器铺代烧了9件瓷像，大致还是照原样的，只是红袍上没有加金罢了。此种仿造的像在以前还能见到。

民国初年，溥仪还没有出宫，曾有过几次名义上出卖破碎瓷器的事情，当时溥仪的伪朝廷中总管内务府的是世续，管库的是多润州，当时古玩行里人藉此进过库房，现在还活着的郭静安，是其中之一。他亲眼看见过放在洋瓷匣上的一尊瓷像，斜倚着身，穿着红袍，管库人说是库神爷，庚子年曾流落到外面，后来回来的。

去年故宫博物院鉴定库藏瓷器，在宁寿门库房中找出一件瓷造像，堆在一批乾隆的瓷器里，经过详细审定，才看见瓷像所倚靠的山石上有"康熙年制"的四字款。孙瀛洲先生想起了过去有关库神爷的传说，并张子泉所烧过的那些瓷像，大体上与此件无异，最后还



图三/清康熙五彩钟馗像

参证了郭静安所目见的情景，肯定了这件瓷像，就是当年流落到三和公经过庆宽跪接回库的所谓库神爷。最后又经过郭静安看过，证明就是当年在瓷库看见过的。

瓷像的本身是怎样的呢？大体姿态可以参考照片，它的色彩是红袍加金花云龙纹，系黄丝绦，玉带，朝靴，背靠在青色山石，山石上有一瓶，画云蝠，像的后身，有描画着哥纹片的小坛，这是一件五彩的瓷像。像的脸部带桃红色，黑髯，右手举杯，两眼惺松，真是一种醺然微醉的绝妙神态（图三）。

康熙时原有各种形态的饮酒像，素三彩的居多，此则五彩，像亦较大，为康熙瓷像中的精品，过去以此为库神爷是很可笑的。



谈成化窑的彩

成化一代瓷器上的用彩，一般都称为斗彩。斗彩的说法，是以青花为轮廓，彩就加在轮廓里面，更因为青花与彩色是这样的并用，就有所谓相互斗妍争艳之意。其实成化瓷的施彩，并不如此简单。同时斗彩这个名词，在明代谈瓷器的文献里是不见的。如隆庆间的《清秘藏》，崇祯间的《长物志》以至《博物要览》、《敝帚轩剩语》等都是说成化五彩或说青花间装五色。只是《南窑笔记》里有这么一种说法：

> 成、正、嘉、万俱有斗彩、五彩、填彩三种。先于坯上用青料画花鸟半体，复入彩料，凑其全体，名曰斗彩。填彩者，青料双勾花鸟人物之类于胚胎，成后，复入彩炉，填入五色，名曰填彩。其五彩则素瓷纯用彩料画填出者是也。

不过笔记里对于鸡缸杯、高士杯、锦卉堆各种却又说成“成窑淡描五彩，精雅绝伦”。这与所谓素瓷纯用彩料画填出来的话，又自相矛盾了；同时，所说斗彩的制作方法，说什么以青料先画半体，复入彩料，凑其全体云云，那就根本不同于后来所谓斗彩的一种说法。

《南窑笔记》这本书的写作年代，大概在清代康雍年间。到底成窑的用彩是怎样的呢？既不是一个斗彩的名词所能包含一切，又不是《南窑笔记》所称仅仅三种的说法，现试就实物上所表现的几个用彩方法来谈一谈：

1．高士杯（见《谈瓷别记》图一，故宫博物院藏）上所画陶渊明一面的菊花，枝叶全系青料，只是花朵点着几点矾红。另一面周茂叔爱莲，也仅在池塘里画几片绿彩的荷叶，以及几点淡淡的红色，表示着盛开的莲花。这种用彩的方法，只可以说彩是一种附加的点缀品，而全部的主要色彩却全是青花，因而我以为可以给它一个用彩的名称叫做点彩。

2．在有的小杯上，画有两三株草菊，枝叶及花朵均以青料画成，另于花叶上罩以红彩及绿彩；同样的，在地上或石坡后面的一丛杂草都是青花罩上绿彩。这种方法是在原来已有的青花上添盖一层彩，也可以说是额外地披复一层彩的做法，其例甚多，因此就直截地说它是覆彩（图一）。



图一/明成化斗彩菊蝶纹杯



图二/明成化海水飞马"天"字罐

3．在一件有海水飞马的天字盖罐（图二，故宫博物院藏）上，重选的波涛画好青料再加绿，仍是复彩的方法，而表现白浪滔天的浪花，却是青料画线，并不加彩，显出本色的白，另在青花边外，施以深浅不同的绿彩，这样做，更能表现出白浪的白色来。这种施彩有着烘托的作用，手法是采用画家的渲染。因为这种彩能浓淡深浅如晕，在这里我称它为染彩。

4．所谓先用青料双勾花鸟人物之类，经入窑烧成后再施彩绘，也就是所谓在青花轮廓线内施彩的方法，这就是俗称的斗彩。其实用《南窑笔记》里的说法称之为填彩最为恰当。这种例子在成化窑的彩绘中是极多的，如高士杯上青花轮廓填以红彩的衣服等是。不过填的彩，有的只用一种彩，有的用黄绿两种，加上青花，极素朴，宛似素三彩，有的黄绿二彩外加矾红以及深绿、赭色等种种，那就更为多种多样了。

5．另有一件如缠枝莲盖罐（图三），莲花俱用青料渲染，缠枝则用青料双勾再加绿彩。全器色彩只此两种，极静穆之致。青料双勾缠枝后施加绿彩，固可称为填彩的一种，但莲花用青料而不再加以彩饰，却又是成为完全青花的一种烧制方法。这件盖罐，称之为青花或称之为填彩，都不相宜。原因是不在缠枝上填彩，也无妨于全器的青花，这种填彩并非一定必要，实际上不过附加彩的一种，所以不妨命以青花加彩。



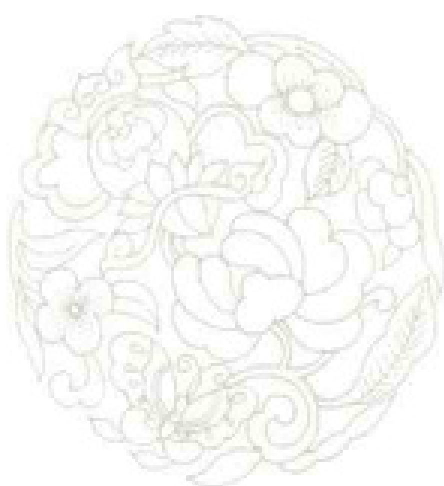
图三/明成化斗彩缠枝莲纹盖罐



图四/明成化五彩缠枝牡丹纹罐

几种施彩方法是可以同时并用的，如高士杯的人物衣着用填彩，野菊、松针以及垂柳都用复彩。又如海马盖罐，两马均青花，一马身加黄，一马身加矾红，云全是青花，白浪是青花勾线外染淡绿彩，海水青花加绿，蕉叶纹加黄，因而这件盖罐是用染彩、填彩及加彩等三种方法绘成的。

由于以上的分析，成化窑的用彩方法是相当复杂的。笼统的给它一个斗彩的俗称，实在是极不恰当，如欲归纳出几个简称的名词，那么填彩及加彩似乎可以概括了。这种施彩，也就是文献上所谓青花间装五彩的说法。至于成化窑的素瓷上纯用彩料画填的作品，传世的绝少，故宫博物院藏有缠枝芙蓉罐一件，这就是文献上所称的成化五彩（图四）。



宋末至清初中国对外贸易中的瓷器

一　宋、元、明有关瓷器出口的文献资料

中国唐代广州对外贸易，一时称盛，嗣后赵宋时期，设置了多处市舶司，对外贸易有了进一步的发展，《宋史》卷一八六《食货志》有明白记载，"凡大食、古逻、阇婆、占城、勃泥、麻逸、三佛齐诸番并通货易，以金、银、缗钱、铅、锡、杂色帛、瓷器，市香、药、犀、象、珊瑚、琥珀、珠琲、镔铁、鼊鼊皮、玳瑁、玛瑙、车渠、水精、番布、乌樠、苏木等物"，交易物品中就有瓷器一项。而《诸番志》所记载海国之事尤详，钩稽书中所涉及货用瓷器的地方很多。《诸番志》系提举福建路市舶时赵汝适所著，汝适于福州、泉州见当时市易之盛，就所闻见，纂述是书，于外国名物，疏释颇详，书成于宋理宗

宝庆元年（1225年），距宋亡仅54年。兹就书中所记外商兴贩瓷器博易诸条，以瓷器类别归纳如下：

青白瓷器　1处（阇婆）。

青瓷器　1处（渤泥）。

白瓷器　1处（西龙宫群岛）。

统称瓷器　11处（占城、三佛齐、单马令、凌牙斯加、佛啰安、兰三里、南毗、层拔、麻逸、三屿、蒲哩噜）。

其次是元汪大渊的《岛夷志略》。汪大渊南昌人，于元顺帝至正间（1341年）常附海舶浮海越数十国，回来记所闻见成书三本。从书中所举外国交易货用瓷器诸条，以瓷器类别归纳如下：

青白花碗　7处（三岛、丹马令、戎、东冲古剌、爪哇、喃啰哩、加里那）。

青白花器　6处（苏洛鬲、朋加剌、天堂、天竺、甘埋里、乌爹）。

青白瓷器　1处（班达里）。

青白碗　1处（罗卫）。

青碗　1处（尖山）。

青白花瓷器　3处（丁家庐、龙牙、犀角、小唄南）。

青瓷花碗　1处（占城）。

处州瓷　4处（琉球、无枝拔、龙牙门、麻里噜）。

处瓷　1处（旧港）。

处器　1处（苏禄）。

青处器　1处（花面）。

青瓷器　4处（蒲奔、文老古、日丽、文诞）。

青器　6处（遐来物、罗斛、淡邈、八节那间、勾栏山、曼陀郎）。

青花盘碗　1处（吉兰丹）。

瓷器　4处（麻里噜、彭坑、啸喷、班卒）。

此外还有水埕大瓮、大小埕瓮、瓦瓶、粗碗等。书中明白告诉我们有青白花碗以及青白花器、青白瓷器等，可以归入青白花瓷器之内（图一、图二、图三、图四）；青瓷方面如处州瓷、处瓷、青处器、青瓷器、青盘等，可以合并为青釉器一类（图五、图六）。

元代文献中提及瓷器的如周达观的《真腊风土记》。周达观浙江永嘉人，系1295年元帝遣使真腊，达观随行出国，就其闻见，撰风土记一书，次年返国（系大德元年）。书中有一记载极堪寻味，即于欲得唐货条下有如下的记载：



图一/元青花凤凰花卉纹执壶



图二/元青花芦雁纹梨形壶





图三/元青花缠枝牡丹纹罐



图四/元青花云龙纹梅瓶



图五/元龙泉窑刻花牡丹纹玉壶春瓶



图六/元龙泉窑褐斑八方盘

以唐人金银为第一，五色轻缣帛次之，其次如真州之锡镴、温州之漆盘，泉州之青瓷器。

记载中最值得注意的，瓷器是指泉州的青瓷而非处瓷。是在当时的福建泉州，已烧制青瓷出国，实为中国出口瓷方面的一重要史料。

元代以后，到了明代的郑和7次下西洋，作为博易外货的瓷器，有着很详明的记载，就当时随同郑和出使的几个人所著的如《星槎胜览》、《瀛涯胜览》以及《西洋番国志》三本书。就书中所记载的关于交易用的瓷器，分别摘述如下：

《星槎胜览》所记的交易用的瓷器独多，综合之有：

青碗　1处（交栏山）。

青白花瓷器　6处（暹罗、柯枝、忽鲁谟斯、榜葛剌、大唄喃、阿丹）。

青白瓷器　4处（旧港、满剌加、苏门答剌、龙牙犀角）。

大小瓷器　1处（旧港）。

瓷器　10处（花面、剌撒、三岛、苏禄、佐法儿、竹步、木骨都束、溜洋、卜剌哇、阿鲁）。

瓷碗　3处（淡洋、古里地闷、琉球）。

青花白瓷器　3处（锡兰山、古里、天方）。

其中青花瓷器竟有9处之多，专指青瓷碗一处，而普通瓷碗、瓷器达20处。可见当时青花瓷器作为对外贸易之用已极盛行（图七、图八、图九）。又如《瀛涯胜览》中爪哇条有“国人最喜中国青花瓷器”！而特别指出交易使用的青瓷盘碗、瓷器等物的有占城、锡兰、祖法儿三条。《西洋番国志》中记载，喜爱中国青花瓷器、青瓷盘碗者，有占城、爪哇、锡兰三条。

总结以上情形，大致有以下几点极为重要：

1．当时的对外路线，自海南岛南至现在的印度支那半岛，以迄马来半岛东岸，自北往南是印度尼西亚，由印度尼西亚东北到菲律宾，西北到马来半岛西岸、孟加拉，以至锡兰岛；经印度洋到印度大陆的卡利卡特，到达现属伊朗的忽鲁谟斯，更由此经阿拉伯半岛南行，所走东非之木骨都束，即现在索马里首都的摩加迪沙。此外如卜剌哇、竹步等都在北非东北部沿海对着印度洋的一些地方。中国瓷器那时候竟随着郑和的下西洋而远航到达了东非的索马里。

2．那时候对外交易用的瓷器，大别之为青花瓷器以及青瓷两类。当时中国的青花瓷



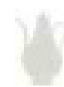


图七/明永乐青花无挡尊



图八/明永乐青花缠枝莲纹双系带盖扁壶





图九／明永乐青花缠枝莲纹花浇

器已极受欢迎。

3．青瓷的产地有处州及泉州两处，处州因为龙泉所在的地区，而泉州之烧青瓷，向不为一般谈瓷者所重视，因此泉州古代窑址的发现，就显得非常重要了。

4．除了瓷器外，还有日用的大小水埕瓮罐之属的粗器，也远涉重洋送到东南亚各地去，以满足当地人民日用上的需要，这与改进当地人民的生活方面，有着极重要的作用。

二　17世纪荷兰东印度公司输出中国瓷器的情况

1954年荷兰出版了一本《瓷器与荷兰东印度公司》（T·佛尔克著）。这是一本根据荷兰东印度公司在巴达维亚的日记簿，在日本的平户和出岛的记录以及其他一些同时代的第一手材料，详细叙述了东印度公司在17世纪里（1602－1682年）把中国、日本、东京和波斯的陶瓷运销荷兰本国、波斯、阿拉伯、印度、缅甸、马来亚、印度尼西亚等地的情况的书。对研究中国外销瓷器极其重要，因为它不仅报道了我国瓷器在17世纪对外输出，而且还了解到日本瓷器之所以兴起等情况。

我国瓷器早在 8 世纪就“由我国船舶或经阿拉伯商人之手传到印度、波斯，并由波斯

到达埃及，以至阿非利加的东部与北部，甚至有些记载说，通过地中海，还远到西班牙”[1]。之后，随着瓷器烧制的进步，商品生产的发展，瓷器便成为我国重要的对外输出的物资。不仅在和外国使节往还时要用瓷器，而且也经由我国人民和其他各国人民之手输出，供应各国人民的日常生活需用。我国文献虽然也有不少关于这方面的记载，但是，却没有从数字上系统地记载我国瓷器在某一个时期的外销情况。这本《瓷器与荷兰东印度公司》为我们提供了在17世纪里，也就是明末清初的一个时期里，有关我国瓷器经荷兰东印度公司之手，输往国外的有力证据。著者所根据的材料是从1602年至1682年，在这短短的80年里，我国瓷器的输出量竟达1 600万件以上。在当时，经营瓷器运销业务的当然不仅是荷兰东印度公司，我国人民也有不少经营这种生意。此外还有阿拉伯人、日本人、缅甸人、马来亚人、印度人以及英国人、葡萄牙人等。因此，我国瓷器的输出一定要比1 600万件还要多得多。200年以前，我国每年要有数十万件的瓷器出口，这一方面说明我国的瓷器深受各国人民的喜爱，另一方面说明当时我国的手工业已经有了相当高的水平。当时“工场手工业有了很显著的扩展。工场手工业的特点在于生产过程的细密分工，并使用雇佣劳动。分工已达到那样大的规模，以至例如一个瓷瓶在其制造过程中要通过50个工人的手。为市场生产的私人工场手工业都实行了各种技术上的改良”[2]。

荷兰东印度公司运销瓷器的地区很广。除了荷兰本国之外，还运销亚州各地。“多数荷兰人，也可以说多数其他欧洲人第一次听到瓷器是在1596年”[3]。他们非常惊奇这种瓷器竟会比水晶还要优美。“在西欧见识到中国瓷器以后，中国瓷就受到热烈欢迎。因为这是一种不是本地陶器所能比拟的器皿。中国瓷器所特备的优点，它那种不渗透性、洁白、具有实用的美以及比较低廉的价格，都使它很快成为当地人民深深喜爱的物品”[4]。事实上，荷兰人民最早看到相当数量的中国瓷器是在1602年，荷兰把掳获的一只葡萄牙武装商船——圣亚哥船上一批瓷器在米德伯哥（middelburg）当众拍卖。在这以前，只有极少数瓷器经葡萄牙、西班牙到达荷兰。两年以后又在阿姆斯特丹拍卖另外一只掳获商船上的瓷器。据说瓷器数量有60吨。购者来自西欧各个地区。法皇亨利四世也买了一套质量很好的餐具。由于欧人欢迎我国瓷器，荷兰东印度公司认为有厚利可图，就积极载运瓷器回荷（图一〇、图一一、图一二、图一三）。1610年7月有一条船载运9 227件瓷器到荷兰，1612年运荷瓷器就有38 641件，1614年更上升到69 057件。迨至1636年，根据巴达维亚1月4日给荷兰公司的信件知道有 6 条船回荷载去了259 380件瓷器。1637年有21万件，1639年有366 000件。荷兰东印度公司这个垄断商业机构是建立于1602年，在它早期，还没有建立它在印度尼西亚的侵略中心巴达维亚，还在1624年侵占我国台湾之前，主要是在万丹（Bantam）、北大年（Patani）和我国沿海各地采购瓷器的。从1624年起，瓷器的采购



图一〇／明万历青花松鹿纹花口盘



图一一／明万历青花松鹿纹花口盘



图一二/明崇祯青花带柄杯



图一三/明崇祯青花人物纹长颈瓶

启运中心便移至巴达维亚和台湾的赤嵌（Zeelandia）。1638年台湾的库存瓷器竟达89万件。荷兰东印度公司自1602年至1657年郑成功禁止船只去台湾与荷兰人交易为止，前后达半个世纪，运荷瓷器总数在300万件以上。这个数字仅是根据装船单、发货单得出的，当然没有包括全部运欧的瓷器数量，因此著者认为这还是一个保守的数字。

荷兰东印度公司除了把中国瓷器运到荷兰销售外，还极力插手亚洲各国的贸易。从1605年至1661年郑成功把荷兰侵略者从台湾赶出去为止，公司大约裁运了500万件我国瓷器至安南、暹罗、缅甸、锡兰、印度、波斯和阿拉伯等地（印度尼西亚和马来亚各岛屿的运销不在内）。1636年10月5日台湾范登伯格（Van der Burgh）给巴达维亚信里说："按照运来桶装的样品为苏拉特、波斯和考罗满达配备的两万考其[5]（40万件）……以及根据您的指示为波斯定制一万考其的瓷器，都已经与前任签订了合同，中国商人答应在1637年的二、三月里交货。"[6]从这段话我们可以知道在1636年向我国就订购了60万件的瓷器准备运销波斯、印度各地。1643年3月16日从苏拉特开往阿拉伯摩查（Mocha）的尤

特该司特（Uytgust）船就装有108 693件细瓷，值5 962弗罗林。1644年7月22日公司的驻波斯代表写信给巴达维亚需要各种瓷器20万件。同年11月30日弗利特（Vrede）从台湾开往苏拉特，载去159 713件。1645年"在另外一件给苏拉特公司的主任的说明里（日期为10月20日），我们知道今年已有24条船到达摩查，其中包括装有其他物资的 3 条英船在内，计有各式各样的粗、细瓷器15 000考其（30万件）。"

至于印度尼西亚各岛屿的贸易，那是完全由荷兰东印度公司垄断的。从17世纪之初至1682年，最保守的估计，每年以15万件计算，80年间就达1 200万件。其中2/3是我国瓷器，日瓷约占190万件（1653～1682年），东京瓷约145万件（1663～1682年）。在1636年的记载里，每月都有瓷器从巴达维亚运往爪哇的万丹、齐里彭、亚拉伯、弟加尔、贝加龙干和柔丹，巴厘岛，安汶岛，苏门答腊的詹卑、英德拉哥里、西里巴、旧港、苏门答腊西海岸和亚齐，婆罗洲的苏加丹那、马塔甫拉和文那马神。全年运往上述地区的总数达379 670件，没有注明的货物还不在内。



从荷兰东印度公司运销瓷器的记载里，可以看到一种情况，那就是，大概在17世纪60年代以前，我国的瓷器有大量的输出（图一四、图一五），而在70和80年代里，荷兰公司



图一四/清顺治青花镶银扣壶



图一五/清顺治青花人物纹洗口瓶

不得不改销日瓷、东京瓷，甚至波斯的陶瓷，尽管这些瓷器在质量上都不及我国的瓷器。这是因为当时长江流域和华南地区爆发了一个广泛的反清斗争，郑成功在东南沿海不断给清朝以沉重的打击。这个斗争一直延续到1683年（康熙二十二年），郑成功孙郑克塽降清，才算基本上被清朝压了下去。在这场激烈的斗争里，由于沿海地区的海禁关系，瓷器的运销，受到了严重影响。

与此同时，日本从中国瓷的大输入国一变而为自己能够生产而又能比较大量输出的国家。在这个问题上，著者在这本书里提供了许多事实。1609年荷兰在平户（Hirado）建立商业据点。1608年致送德川将军的礼物中有 6 件大瓷碗，这种瓷器自然是中国瓷。“在那时候，中国瓷是一种重要的外来货，根据当时记载，在日本所需要各种外货里，中国瓷列入第三位”[7]。1635年8月13日至31日由Amsterdan，Wassenaer，Groll和Venhunysen 4 条船从台湾载运135 005件中国瓷去日本，在这13万多件瓷器里，有38 865件青花碗、





图一六/日本江户时代中期青花花卉纹盘

540件红绿彩盘、2 050件青花盘和94 350件饭盅和茶盅。1637年中国人运去75万件粗、细瓷器。迨至1646年还有 7 万件中国瓷运日。17世纪下半纪，这种情况就完全改变。1653年荷兰东印度公司为巴达维亚药铺在日本购运了2 200个瓷药罐。这说明日本已经烧制出口瓷器，但是数量还不大。从书里了解到，日瓷真正达到大量出口的年度是1658年。"11月5日至8日，有 7 条中国帆船从长崎去厦门，装运了各种很粗的日瓷。11月18日又有 2 条中国船装粗铜条和瓷器返国。11月28日更有 6 条船，主要装的是粗瓷和狐皮、獾皮"[8]。1660年11月有 4 条船从出岛运57 173件瓷器去麻六甲和印度各地。同年有11 530件日瓷运荷。自此到1682年，在23年里约有19万件日瓷由荷兰东印度公司运荷，有57万件运销亚洲各地（图一六）。如果把这两个数字和头五六十年里所运销的我国瓷器的数字相比，当然并不算高。著者认为这主要是由于日瓷的质量在当时还赶不上我国瓷器。另外一个原因是价格高，荷兰东印度公司获利不大。

从这本书里我们获得一个和日瓷烧造有关的资料，即在最初十几年里瓷用色料是由我国运去的。从1650年至1688年，输日色料计有33 138斤又28担。日本造瓷是从我国学习的，早在南宋就有人来我国学习造瓷技法。"17世纪中叶（清初）日本界田柿右卫门及

丰岛左卫门又来到中国学习中国的造瓷技术”[9]。由此可见，日本不仅从中国学得造瓷技术，而且在17世纪中叶还从中国运进大量色料。

著者在这本书里还提及我国外销瓷器的式样问题。在这个问题上竹园《陶说》提到：“海通之初，西商之来中国，先至澳门，后则径趋广州。清代中叶，海舶云集，商务繁盛，欧土重华瓷，我商人投其所好，乃于景德镇烧造白器，运至粤垣，另雇工匠，仿照西洋画法，加以彩绘。于珠江南岸之河南，开炉烘染，制成彩器，然后售之西商。”这仅是在彩绘上仿西式。事实上，远在16世纪，我国就已改变瓷器的式样以适应欧人的需要。从这本书里我们知道，在1635年，在台湾总督给阿姆斯特丹公司的报告中提到，他曾交给中国商人木制的大盘、大碗、瓶、冷饮器、大罐、餐具、大杯、盐盒、小杯、芥末瓶、水瓶、宽边扁盘、带水罐脸盆的样品。这种样品都是镟成的，并画上各样中国字[10]。我国商人认为可以完全照制，这说明我国各地烧瓷窑厂都具备接受各式各样的定货的能力。

总之，T·佛尔克所著的《瓷器与荷兰东印度公司》为我国瓷器在17世纪上半纪对外输出提供了极为宝贵的史料，值得我们注意。

[1] 陈万里：《中国青瓷史略》第51页，1956年。

[2] 雷斯涅尔、鲁布佐夫主编：《东方各国近代史》第247—248页，三联书店，1957年。

[3] T·佛尔克：《瓷器与荷兰东印度公司》第21页。

[4] T·佛尔克：《瓷器与荷兰东印度公司》第225页。

[5] 考具（Cergge）一般是20件瓷器。

[6] T·佛尔克：《瓷器与荷兰东印度公司》第74页。

[7] T·佛尔克：《瓷器与荷兰东印度公司》第117页。

[8] T·佛尔克：《瓷器与荷兰东印度公司》第119页。

[9] 《景德镇陶瓷史稿》第224页。

[10] T·佛尔克：《瓷器与荷兰东印度公司》第37页。



明清两代我国瓷器的输出

笔者曾经根据荷兰T·佛尔克编著的《瓷器与荷兰东印度公司》一书，于《文物》1963年第1期上报道了该公司于1602～1682年之间运销我国瓷器的情况。在那篇报道里，主要是从数量说明，在明末清初短短的80年里，仅仅经该公司之手，就有1 600万件以上的瓷器输往国外。这是一个十分惊人的数字，它充分地说明了，我国的瓷器在当时是深受各国人民喜爱的。早在1610年《葡萄牙王国记述》一书里就十分赞美我国的瓷器。"这种瓷瓶是人们所发明的最美丽的东西，看起来要比所有金、银或水晶都更为可爱"[1]。

从各种记载里我们知道，当时在不少地方都有经售我国瓷器的商店。"在托龙和李甫曼尼（1580年，意大利旅行家）时期，仅仅在里斯本的鲁亚·诺瓦就有6家商店，在那里出售'各种式样的极细致的瓷器'。40年之后，帕德里·尼克拉·德奥利维拉（里斯

本的名胜）证实在那个城市里有17个‘瓷器商人’”[2]。在1596年出版的Jan van Linschoten航海日记里提到，在果阿（Goa）“有一条街都是这些信异教的印度人，他们出售从中国运来很名贵的瓷器”[3]。甚至于英国伦敦也毫不例外，也有商人或他们称之为“华人”专门出售东方国家的货物。“值得注意的是，在1774年《伦敦指南》中至少列有52家这样的商号”[4]。

既然我国在当时有数以万计的瓷器运销国外，而且在各国又有不少经售瓷器的商号，现在就有一个问题值得我们注意，那就是：我国输出的瓷器是不是和国内通用的瓷器完全一样？我们可以从下列两点得出相应的结论。

1．1604年荷人在海上夺得葡船Catharina，船上有大约60吨瓷器，后来运至荷兰阿姆斯特丹拍卖，法皇亨利四世买到了一套质量很好的餐具[5]。这种餐具究竟是不是中餐的餐具呢？不是。“从里斯本国立图书馆所藏的上一世纪初期的抄本里获得下列有价值的资料——一套餐具，值55～56两，一般有166件，计有：厨用盘和一半大小的盘子72件，汤盘24件，餐盘42件（浅、深和小形），水果盘6件，色拉用碗2件，带碟子和盖的汤碗6件，船形沙司碟8件，盐瓶6件。约值84旧葡萄牙币（cruzados）。一套有49件的茶具，计：24件茶杯和碟，12件咖啡杯，3件糖钵，各附有盖和碟，3件茶壶，3件奶罐，2件水壶和2件钵子，值9个cruzados。两件一套的茶具值5个cruzados。101件一套的值20个cruzados”[6]。



2．荷兰东印度公司汉·彼得兹·科恩于1616年10月10日给公司的董事们的信中提到：“在这里我要向您报告，这些瓷器都是在中国内地很远的地方制造的。卖给我们各种成套的瓷器都是定制，预先付款。因为这类瓷器在中国是不用的，中国人只有拿它来出口，而且不论损失多少，也是要卖掉的。”[7]

由此我们了解到，当时我国输出的瓷器，虽然不会是百分之百，也至少有相当一部分瓷器是专供出口的，即所谓外销瓷，同国内所使用的瓷器不一样（图一）。

为了适应外国人的需要，我国还能根据外来的式样特别制作。1635年10月23日荷兰侵台总督给阿姆斯特丹公司的报告里提到：“商人由于他约定给予很高的价格，已经答应在下次季节风时带来成套的上好细瓷。为此目的，他交给了商人大盘、大碗、瓶、冷饮器、大罐、餐具、大杯、盐盒、小杯、芥末瓶、水瓶以及宽边扁盘和带水罐脸盆的样品。所有这些样品都是木制的，多数是镟出来的，并画上各种式样的中国图案。这些他们认为可以仿制，并答应在下次季节风时交货……”[8]1639年，“从台湾各项决定的8月1日副本里我们知道，卡斯蒂里更船已经到达，按照从荷兰董事会收到的木制样品，要同中国定制下列2 500件瓷器。‘我们已经把中国商人朱锡德（译音，Jousit译注）找来，按照下列数量和



图一/明万历青花花鸟纹盘

他签订了合同，要他全部都必须以细而又洁净、绘画良好的瓷器交货。计有：按照第1号样品制300件大的深盆，扁边、圆形、有明显的弦纹、薄底，画要美丽漂亮；按照第2号样品制300件无边茶碟，要稍微扁一点，也要绘画，并且有明显的弦纹；300件无边的大小果碟，像盆那样也有弦纹，其他则照第2号样；……按照第12号纸上的图样（由此看来，荷兰人定制瓷器时不仅有木制的样品，同时也有些是在纸上画的图样。著者注）制作200件小形酒罐，带嘴和弦纹；照第13号样品制1 000件宽边餐盘……'"[9]1645年12月1日侵占我国台湾的总督"抱怨莫查（Mocha）、波斯和苏拉特（Surat）的瓷器样品找不到了。他说，别人告诉他，样品已经交给中国制瓷商人，还没送回来。因此，他要求从波斯再送新的样品来"[10]。伦敦专售我国瓷器的商店不仅出售运去的瓷器，而且也承受委托定制。"有理由可以这样假设，这些店主接受特殊加彩成套瓷器的定货，尽管还没有事实直接来证实这样一个假设，或说明这种交易是怎样进行的。然而我们可以假定，在这样一个店里，就像在东印度公司办事处里一样，一位顾客可以决定他所需要的成套类型。在定货时，他一定留下绘制纹章彩饰的特别要求，提供一个准确的图样，注上所要使用的颜色。为了帮助选择和指定瓷器的边框式样，大约在18世纪后期想出了一个巧妙的方法，把中国制造的样盘装在所谓'样箱'里运往欧洲。样盘很少见，它是很容易识别出来的，因为边





图二/清嘉庆粉彩描金样盘（瑞典东印度公司订货样盘）

框的彩饰是 4 等分的，每1/4都绘出不同的式样（图二）。现存维多利亚和阿伯特博物馆的一个样盘上，每个式样都用加釉阿拉伯数字标明。这种号码据说是表明在另外所附的目录中标明的价格的地方”[11]。瑞典哥德堡历史博物馆也藏有这类样盘。从上面所提出的情况可以明了瓷器输出的规模，除了接受定货，而且还烧制出一批样品送向国外，作为采购的参考。这是值得注意的一件事。

我国外销瓷同国内通用的瓷器既然很不相同，可是究竟区别在哪里呢？我认为主要可以从装饰和式样这两个方面来观察。

一 装 饰

是外销瓷区别于国内瓷器的一个重要标志，同时，也是最容易加以识别的标志。在这方面可以从下列两点来谈：

1. 纹章装饰（图三、图四、图五、图六、图七）。“在18世纪里，贵族和他们的仿效者认为有中国或日本制作的瓷餐具，瓷器上的装饰有纹章或饰章，那是时髦”[12]。一般来说，这种瓷器正如上面所讲的那样是特制的。现在我们可以从了解纹章主人的历史来推算这种瓷器的烧制年代。即使无法推断纹章的主人是谁，我们也能够从纹章本身的形式来加以推论。在《中国外销瓷》中所讲到的中国瓷器里，有一套水罐和盆，上面有







图三/清乾隆蓝彩描金徽章纹茶具





图四/清乾隆青花徽章纹盘



图五/清乾隆粉彩描金徽章纹盘



图六/清乾隆粉彩描金徽章纹盘



图七/清乾隆粉彩描金徽章纹盘

第一位Chandos公爵James Brydges和Willoughgy纹章。这位公爵于1713年娶Cassandra Willoughby，于1744年逝世，因此，这套瓷器可以肯定是在这个时期里制作的。葡萄牙里斯本国家古代艺术博物馆现藏有一个盘子，饰以印度总督马蒂亚斯·德河尔布克基（Matias de Albuquerque）的纹章[13]。这可以说是在中国制作、现在所发现最早的纹章盘。盘的背面有万历年号，而这位总督是在菲利浦一世（1580～1598年）时任职的，正好是在万历年代（1573～1619年）。

在外销瓷上绘上纹章，可以肯定，都是特别定制的，同时也还可以肯定这类瓷器绝对不会占外销瓷器的主要地位。譬如，1753年有 5 条贸易船——其中 2 条是英国船，其他 3 条是挂法国、荷兰和丹麦旗的，载运欧洲的中国瓷器估计在100万件。在1772年，仅英国东印度公司就为下一年度定购40万件。而带有纹章的瓷器，根据阿尔格农·图多尔一克拉各爵士（Sir Algernon Tudor Craig）的统计，从1710年至1820年整整110年里也不过1 200多套。由此看来，这一类的瓷器所占的比重是很小的。

2．绘画。外销瓷装饰的第二个识别点是在绘画的内容上。所画的人物风景等都是异国的（图八、图九、图一〇、图一一、图一二、图一三、图一四）。这种绘画主要是依



图八/清康熙青花花卉纹盘





图九/清乾隆青花孔雀牡丹纹八方盘



图一〇/清乾隆粉彩描金仕女纹八方盘



图一一/清乾隆粉彩花卉纹盘



图一二/清乾隆广彩人物纹碗





图一三/清乾隆粉彩描金西洋仕女纹盘

照欧洲的印画（print）或画的画作为蓝本。因此，我们往往从瓷器绘画的内容来推断这件瓷器的烧制年代。"当一件中国外销瓷上的图画，能够用一个可推定时代的来源（这种来源或许是一件有日期的欧洲印画）来加以鉴别。那么，我们大致可以肯定这件瓷器是在原画作出以后才画上去的。看来，有一些欧洲印画和图画曾被广州的画家用作样子"[14]。"属于这类的一个突出的例子，就是有一个盘子的图画是从一张印画《塞泰岛的香客》（Plerins de l'Isle de Cythere）摹绘下来的，而这张印画则是一位法国血统、在荷兰活动的雕刻师贝纳德·皮卡特（Bernard Picart）于1708年制作的。值得注意的是，印画本身的主题是以18世纪初期在巴黎很流行的芭蕾舞或歌剧中的一个为根据的。后来华图（Watteau）就是从这样一个来源写出了他的有名作品《在塞泰岛登陆》（L'Embarquement pout Cythere）。而这个主题的中国外销瓷的翻版可能是在1750年画的。有一件很有意思的混合酒钵，它的画的主要内容是'音乐会'。画里有几位欧洲人，看来像是业余音乐家的非正式集会。在钵的另一面也是同样的人物。在两幅画之间有一个小规



图一四/清乾隆粉彩描金西洋人物纹单把杯

模的中国乐队。这4个音乐会的景色都是按照雕版的式样，用黑白两色标出来的。情况正是这样，因为这个欧洲主题的雕形是一位英国无名艺术家在18世纪中期制作的，大都会博物馆现藏有这张画的样本。中国乐队的设计可能是东方的。……有一茶具，其中有10件是模仿一个印画在白底上用墨色画的。每件上都有一个圆形肖像，描绘一位‘绣花女人（The Embroideress）’。……虽然这幅绣花女人作品的原来式样还没有得到证实，不过，从装饰来看很像荷兰的”[15]。

在绘画内容上在此值得一提的是带有宗教色彩的图画：“有宗教性装饰的瓷器，一般都是在白底上用墨笔画的，这一点应特加注意。这种瓷器称之为‘耶稣会’瓷（‘Jesuit’ china）。然而，直到现在还没有证据来证明所谓耶稣会瓷同耶稣会人在中国的工作有什么关系。”[16]在《中国外销瓷》中所讲到的带有宗教装饰的瓷器里，有3件东西：杯、碟和奶油瓶，每件上都装饰耶稣在十字架上被钉死的画。画者无论在配景上还是用的技巧，看来都反映了某些西方的印画，很可能是从圣经上选来的画。尽管还没有专门

的样本可以用来证实这种宗教瓷的时代，不过从瓷边的装饰上可以知道上述几件瓷器大致是在18世纪的中期制作的[17]。

二 式样

我们多半可以通过它把外销瓷和国内用瓷区别开来，因为，外销瓷的式样当然是取决于它的用途的（图一五、图一六、图一七、图一八、图一九、图二〇、图二一、





图一五/清康熙青花花鸟纹八方高足杯



图一六/清乾隆青花山水楼阁纹椭圆形剃须盘



图一七/清乾隆青花孔雀纹水壶



图一八/清乾隆青花山水楼阁纹执壶



图一九/清乾隆粉彩描金开光山水花鸟纹茶具





图二〇/清乾隆广彩开光花卉纹双耳杯



图二一/清乾隆粉彩描金开光山水纹双耳高足杯



图二二/清嘉庆粉彩描金花卉纹花口盘

图二二）。但是，在决定它的制作年代上，有时候却不是很容易的事情，不得不需要从追溯它的来源入手。如前面所述，荷兰东印度公司曾经同我国商人签订合同，要按照他们所提供的样品或图画的样式制作。显然，这种瓷器就可以用原来的式样的制作年代来推论瓷器的大致制作年代。譬如，“有一件于1758年和1766年之间在斯特哥尔摩（瑞典）附近的马利伯格厂（Marieberg）制作的。欧洲式样几乎肯定是由一只瑞典东印度公司的船带到广州，可能也就是由同一的主办把中国制的花盆运到瑞典市场上的”[18]。另外一个例子是，一件根据伊格纳兹·赫斯（Ignatz Hess）于1747年和1751年之间在德国赫克斯特厂

（Hochst）所制的陶器汤碗制作的汤碗，制作的年代估计是在1760～1770年。

总之，我国外销瓷是值得注意的一个方面，它不仅帮助了解明清两代瓷器外销的情况，而且也为我们在研究我国瓷器的发展上提供了一些值得重视的事实。

[1] J·A·劳爱德·海德和里卡多R·埃斯皮里图·桑托·席尔瓦著《运销欧洲市场的中国瓷器》（J. A. Lloyd Hyde and Ricardo R. Espirito Santo Silva：《Chinese Porcelain for the European Market》）第48～49页。

[2] J·A·劳爱德·海德和里卡多R·埃斯皮里图·桑托·席尔瓦著《运销欧洲市场的中国瓷器》（J. A. Lloyd Hyde and Ricardo R. Espirito Santo Silva：《Chinese Porcelain for the European Market》）第49页。

[3] T·佛尔克编著《瓷器与荷兰东印度公司》（T. Volker：《Porcelain and the Dutch East India Company》）第21页，1954年。

[4] 约翰·哥尔德史密斯·菲利浦斯著《中国外销瓷》（John Goldsmith phillips：《China Trade Porcelain》）第34页，1956年。

[5] T·佛尔克编著《瓷器与荷兰东印度公司》（T. Volker：《Porcelain and the Dutch East India Company》）第22页，1954年。

[6] J. A. 劳爱德·海德和里卡多R·埃斯皮里图·桑托·席尔瓦著《运销欧洲市场的中国瓷器》（J. A. Lloyd Hyde and Ricardo R. Espirito Santo Silva：《Chinese Porcelain for the European Market》）第71～72页。

[7] T·佛尔克编著《瓷器与荷兰东印度公司》（T. Volker：《Porcelain and the Dutch East India Company》）第27页，1954年。

[8] T·佛尔克编著《瓷器与荷兰东印度公司》（T. Volker：《Porcelain and the Dutch East India Company》）第37页，1954年。

[9] T·佛尔克编著《瓷器与荷兰东印度公司》（T. Volker：《Porcelain and the Dutch East India Company》）第43页，1954年。

[10] T·佛尔克编著《瓷器与荷兰东印度公司》（T. Volker：《Porcelain and the Dutch East India Company》）第99页，1954年。

[11] 约翰·哥尔德史密斯·菲利浦斯著《中国外销瓷》（John Goldsmith phillips：《China Trade Porcelain》）第34－35页，1956年。

[12] J·F·布莱克尔著《漫谈东方瓷》（J. F. Blacker《Chats on Oriental China》）第287页。

[13] J·A·劳爱德·海德和里卡多R·埃斯皮里图·桑托·席尔瓦著《运销欧洲市场的中国瓷器》（J. A. Lloyd Hyde and Ricardo R. Espirito Santo Silva：《Chinese Porcelain for the European Market》）第19页。

[14] 约翰·哥尔德史密斯·菲利浦斯著《中国外销瓷》（John Goldsmith phillips：《China Trade Porcelain》）



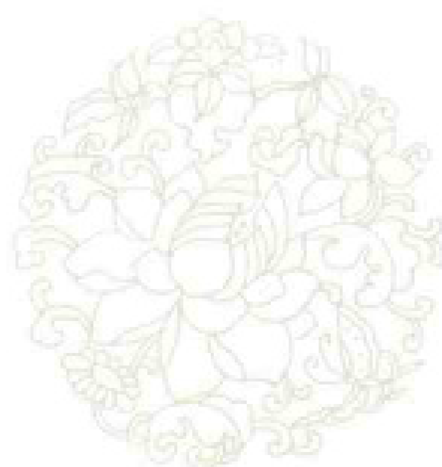
第56页，1956年。

[15] 约翰·哥尔德史密斯·菲利浦斯著《中国外销瓷》（John Goldsmith phillips：《China Trade Porcelain》）第132页，1956年。

[16] 约翰·哥尔德史密斯·菲利浦斯著《中国外销瓷》（John Goldsmith phillips：《China Trade Porcelain》）第57页，1956年。

[17] 约翰·哥尔德史密斯·菲利浦斯著《中国外销瓷》（John Goldsmith phillips：《China Trade Porcelain》）第131页，1956年。

[18] 约翰·哥尔德史密斯·菲利浦斯著《中国外销瓷》（John Goldsmith phillips：《China Trade Porcelain》）第157页，1956年。



编后记

陈万里先生是现代享誉世界的中国古陶瓷专家，是用现代科学方法研究中国古陶瓷的开拓者，故宫博物院研究员。在中国，他第一个走出书斋，借鉴运用当时在西方流行的田野考古方法对古窑址进行实地考察。20世纪20－60年代，他遍访大江南北的古窑址，收集了大量古瓷器标本，并对其进行排比研究，开辟了一条瓷器考古研究的新途径，为现代中国古陶瓷学研究奠定了坚实基础，即使在今天，那些古瓷器标本也是弥足珍贵的古陶瓷研究的第一手资料。

陈万里先生学识渊博，著述颇丰，出版了《瓷器与浙江》、《中国青瓷史略》二书及几十篇考古与研究鉴定论文，提高了一代陶瓷学人的研究和鉴定水平。全国文物鉴定委员会委员穆青研究员，就研究与鉴定这个范畴，精选了其中的12篇出版《陈万里陶瓷研究与鉴定》，包括《中国青瓷史略》、《中国历代烧制瓷器的成就与特点》、《邢越二窑与定窑》、《谈谈成化窑的彩》以及《宋末至清初中国对外贸易中的瓷器》等，既有对陶瓷研究的科学总结，又有对典型瓷器的具体鉴定事例，深入浅出，实用性极强。

在编辑出版过程中，编者还根据近年来新掌握的实物资料和古陶瓷研究的新成果对原著进行了修订，对个别文章的题目及篇幅也进行了调整。为了使读者更加准确、深刻地领悟先生对古陶瓷的精辟论述，方便研究和鉴赏，编者根据论述的需要精心选配了彩图，相信这些精美的彩图一定会是先生精辟论述的丰富和补充，能提供给读者更多的信息和全新的视觉感受。我们真诚地希望，陈万里先生这些论瓷经典能带给广大读者新的感觉、新的收获。